

مكتبة الأسرة

المدارس المسرحية



الهيئة
المصرية
العامة
للكتاب

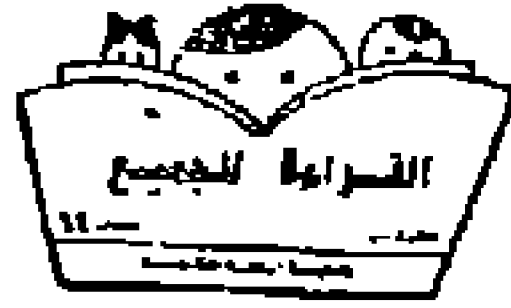
د. نهاد صليحة

مهرجان القراءة للجميع ١٩٩٤

المدارس المسرحية

المدارس المسرحية

د. نهاد صليحة



مهرجان القراءة للجميع ٩٤
(مكتبة الأسرة)

الجهات المشتركة :

جمعية الرعاية المتكاملة

وزارة الثقافة (هيئة الكتاب)

وزارة الإعلام

وزارة التعليم

وزارة الحكم المحلي

المجلس الأعلى للشباب والرياضة

الانجاز الطباعي والفنى

محمود الهندى

مراد نسيم

احمد صليحة

المشرف العام

د . سمير سرحتان

المدارس الحديثة

د. نهاد صليحة

تصدير

تميز القرن العشرون - أكثر من أى قرن مضى - بظهور العديد من الحركات الفنية التجريبية التى لم تقتصر على نوع معين من أنواع الابداع الفنى وانما شملت جميع أوجه النشاط الخلاق . ورغم الاختلافات الظاهرية التى تميز تلك الحركات بعضها عن البعض سواء فى شكلها الفنى أو فى التقنين الفكرى والنظرى الذى واكب كل منها فانها تتوحد جميعها فى رفض الاساليب الفنية الموروثة وفى محاولة البحث عن أسلوب جديد قادر على استيعاب رؤية الفنان المعاصر لعالمه والتعبير عن التجربة الانسانية التى تميز عصره - تلك التجربة التى تشمل بالضرورة فكر العصر وعلومه بل وأيضا تكنولوجيته .

والبحث عن أسلوب فنى جديد معبر عن روح العصر ليس بالشئ السهل اذ أن ادراك أى عصر لذاته ووعيه بتفرد

تجربته يتحقق عادة ببطء وبصورة غير مباشرة ، وغالبا ما يأتى الأسلوب المناسب بعد الكثير من الجهد والتجربة والخطأ والبداهات الكاذبة .

وكان هذا هو شأن القرن العشرين ربما أكثر من أى قرن آخر اذ تضافرت فيه عوامل كثيرة اقتصادية وسياسية واجتماعية وظهرت فلسفات وعلوم ونظريات جديدة كان لها أثر كبير فى تحطيم معظم المعطيات الموروثة عن العالم والانسان . وبالتالى أصبحت الأشكال الفنية التقليدية غير صالحة وغير مرضية حتى قبل ان تبلور رؤية العصر لنفسه . ومن هنا نشأت الثورة على القوالب والنظريات الفنية القديمة وأخذت اشكالا متباينة . فبينما اتخذ البعض التعظيم كهدف فى حد ذاته - مثل الداديين - حاول البعض الآخر ايجاد مفاهيم ومعطيات جديدة وابداع أساليب فنية جديدة للتعبير عنها .

وهذا الكتاب هو محاولة للتعريف بالتيارات الفنية الأساسية التى برزت فى القرن العشرين والتى ساهمت مساهمة أساسية فى بلورة الحساسية الفنية وأساليب الابداع الفنى فى مجال الدراما .

ولقد حاولت جاهدة ان التزم بالبساطة والموضوع فى عرض كل تيار فنى بحيث تتضح ملامحه الأساسية وخطوطه العريضة فى سهولة ويسر مع التعرض كلما لزم

الأمر للظروف التاريخية والمناخ الفكرى الذى واكب بروز كل تيار . وقد نشرت فصول هذا الكتاب من قبل على شكل دراسات متفرقة فى بعض المجلات الثقافية مثل مجلة المسرح ومجلة الفنسون .

وحاولت هنا أن أرتب هذه الدراسات ترتيبا تاريخيا الا أن القارئ سوف يجد ان التيارات الفنية كثيرا ما تتداخل زمنيا . ففي بداية القرن مثلا نجد الرمزية فى فرنسا تتزامن مع المستقبلية فى ايطاليا والتعبيرية فى ألمانيا وبوادر الدادية فى سويسرا قبل انتقالها الى فرنسا .

الرمزية

رغم أن المدرسة الرمزية ظهرت في أواخر القرن التاسع عشر - حوالي عام ١٨٧٠ - إلا أن استخدام الرمز في الأدب - كما يؤكد لنا الناقد هارتن تيرفل - كان قديما قدم الأدب نفسه : « بل أننا يمكن أن نصف كل أدب أوروبا بأنه أدب رمزي » (خلفاء بودلير - ١٩٤٣) . فاستخدام الرمز في التعبير ما هو إلا مظهر من مظاهر اللغسة ، والاختلاف الحقيقي بين الرمزيين وغيرهم من الأدباء الذين استخدموا الرمز كوسيلة أدبية فعالة يكمن في محاولة الرمزيين استخدام تلك الاداة اللغوية كوسيلة لاختراق حجب الغيب والتفاد الى عوالم لا تتوصل اليها الحواس ، والوصول الى ما اسماء ريمبو في « رسائل كاشف الغيب » بحالة من التوحيد مع الله « بحيث نرى صورته المقدسة ونرتفع فوق تفاهات الحياة اليومية لنكشف أسرار الوجود ونعبر عن ما يستحيل التعبير عنه » . لقد حاولت المدرسة الرمزية اعطاء الرمز وظيفة روحية وبعدا دينيا متساميا بدلا من اعتباره أحد الأساليب الفنية مثله في ذلك مثل التشبيه أو الاستعارة أو الكناية .

« ان كل فن فى الواقع » - كما قال الفيلسوف والناقد الشهير ارنست كاسير - « هو فن رمزى يرمى الى تجسيد المعانى عن طريق الرمز سواء كانت هذه المعانى بسيطة وملموسة فى الحياة اليومية العادية - كما نجد عند المدرسة الطبيعية أو غريبة غير مألوفة تنتمى الى عالم ما فوق الحواس كما هو الحال عند الرومانسيين أو الرمزيين » (مقالة عن الانسان - ١٩٤٤) لقد كان عالم ما فوق الحواس وعالم المعانى الغير مألوفة هو العالم الذى تصدى الرمزيون للتعبير عنه واستخدموا لغة تنتفى منها الدلالة المباشرة وتعتمد أساسا على الموسيقى والايقاع .

ما هو الرمز :

الرمز فى أبسط صورته هو علامة أو إشارة - قد تكون صورة أو كلمة أو نغمة - لها دلالة معروفة أو معنى معين فى مجال التجربة الانسانية المحسوسة والمتوارثة . وربما كانت اللغة الهيروغليفية التى تعتمد على الصور أوضح مثال على الرمز فى هذا التعريف البسيط . والرمز هنا يصبح - كما يقول ارنست كاسير - « وسيلة لتخزين وحفظ التجارب الحسية البسيطة العابرة بحيث تكتسب صفة الدوام التى لا يمكن للخبرة الانسانية أن تنمو دونها » (فلسفة الأشكال الرمزية - ١٩٥٣) .

وترتبط الاشارات أو العلامات بمرور الوقت بشحنات شعورية تكون أحيانا جماعية متوارثة كارتباط الساحرات بالشر فى ماكبث مثلا - وأحيانا أخرى فردية مستقاة من تجارب نفسية خاصة - كارتباط صورة النمر المضىء فى قصيدة الشاعر الانجليزى بليك الشهيرة برهبة المجهول . وعندما ترتبط اشارة معينة بشحنة شعورية متكررة نجد أن دلالة الرمز قد تخطت عالم التجربة الحسية البسيطة الى عالم النفس والمعانى المجردة وأصبح تحديدها أكثر صعوبة . هنا لا يصبح الرمز تدليلا على عالم الحواس وانما وسيطا بين عالم الحس وعالم الروح والمشاعر - أى يصبح اداة للايحاء بمعان قد يصعب التعبير عنها بأى صورة أخرى كما يصبح وسيلة لاستشفاف المعانى الثابتة خلف المظاهر الحسية الزائلة أو المتغيرة .

واستخدام الرمز ملكة أساسية فى التفكير البشرى . « كان الانسان البدائي - كما يقول الألمانى ج . هيردر - يرى شجرة عالية تمتد فروعها العظيمة الى السماء فتتملكه الرهبة . وعندما تتحرك أغصانها يكاد يرى الخالق يتحرك فيخر ساجدا ويتعبد . وفى هذه الحركة كانت بداية الانتقال من عالم الرؤية المحسوسة الى عالم الفكر المجرد » . أى أن الانسان فى مراحل تطور الثقافة الانسانية الأولى « كان يتلمس طريقه وسط غابة من الرموز والأساطير والاستعارات نحو الأفكار المجردة وكان الرمز وسيلته الأساسية

لاستشفاف معنى الكون والدلالات الروحية للأشياء
المحسوسة ، (ج . فيكو - العلم الجديد - ١٧٢٥) . وفي
مرحلة متقدمة تعلم الانسان الأسماء وأصبحت الأسماء رموزا
لتجارب حسية وتجارب شعورية . واكتسبت معظم الأسماء
دلالتين - دلالة أول تنتمي الى عالم الحواس - أى الشئ
المحسوس الذى يشير اليه الاسم ، ودلالة ثانية تنتمي الى
عالم الروح - أى الشحنة الشعورية التى يثيرها تذكر الشئ
فى نفس الانسان . وأصبح الرمز لا يستدعى صورة فقط
وانما شريحة عريضة من التجربة الانسانية أو شحنة كبيرة
من الطاقة النفسية التى ارتبطت بالصورة التى يشير اليها
الاسم .

والرموز نوعان :

هناك الرموز الجماعية المتوارثة وهى ما أسماها العالم
النفسى الشهير يونج بالرموز الفطرية التى تنتمي الى الوجدان
البشرى الجماعى ، تلك الرموز التى رصدناها وناقشناها
باستفاضة عالم الاجناس ج . فريزر (فى كتابه « الفصن
الذهبي » - ١٩٢٢) . وهناك الرموز الفردية التى ترتبط
بوجدان فرد بعينه وتكون نتاج تجاربه الخاصة ،
وتتمثل تلك الرموز الفردية فى الحياة اليومية فى عادة
التفاؤل والتشاؤم من أشياء تختلف من شخص لآخر .

فالقطة السوداء قد تكون رمزا للخير عند شخص ما بينما تكون عند آخر رمزا لبشر مستطير !

الرمز في الفن والأدب :

والرمز في الفن والأدب له نفس الوظيفة : فهو وسيلة لتجسيد وتوصيل التجربة الفنية في صورة مكثفة ومركزة لها نفس الشحنة الشعورية التي تميز التجربة . ان استخدام الرمز في الأدب يعود الى بداية الأدب نفسه كما ذكرنا من قبل الا أن الوعي النقدي بالرمز كوسيلة أدبية فعالة لم يتبلور حتى القرن التاسع عشر . لقد حاول عالم اللغة الافريقى فولجنتياس في القرن السادس بعد الميلاد ان يحدد البعد الرمزي في أعمال فيرجيل خاصة قصيدة الانبياء التي وصفها بانها قصة رمزية تمثل تطور حياة الانسان من الطفولة الى الكهولة كما حاول أن يكشف البعد الرمزي في الأسماء عن طريق تتبع اشتقاقها اللغوي - كذلك حاول الكثيرون من علماء الفقه واللغة في العصور الوسطى وصف وتحليل رمزية الكتاب المقدس وتقسيم رموزه الى رموز لها دلالات مباشرة حسية ورموز لها دلالات روحية تتخطى عالم الحواس مثل رموز الماء والشمس ومدينة القدس - ثم جاءت محاولة دانتى الشهيرة لتحديد المستويات الرمزية في قصيدته الخالدة « الكوميديا الالهية » - تلك المحاولة التي تضمنت خطاب أرسله الى كان جراندا ديلا سكاللا وأرفقه فيما بعد

بالجزء الأول من القصيدة - الجنة • وحتى في القرن الثامن عشر - وكان عصر العقلانيين والتنوير - نجد عالم اللغة الايطالي جيامبارديستا فيكو يحاول تأكيد أهمية الرمز والاستعارة والأسطورة في تطور الفكر الانساني • رغم كل هذه المحاولات النقدية ، وبالرغم من أن أدباء العصور الوسطى وعصر النهضة والقرنين السادس والسابع عشر قد استخدموا الرمز والقصة الرمزية في أعمالهم بإبداع شديد حتى أن مسرحية العاصفة التي كتبها شكسبير في أوائل القرن السابع عشر يمكن اعتبارها بحق أبداع عمل درامي رمزي على الإطلاق - بالرغم من هذا إلا أن الوعي النقدي بالرمز لم يتبلور ويكتسب أبعاده الفلسفية حتى ظهور الفلسفة المثالية في ألمانيا بتأثير من نظرية الفينسوف كانت في المعرفة إبان التيار الرومانسي الذي ساد أوروبا منذ أواخر القرن الثامن عشر •

الأسس الفكرية للرمزية :

سادت تيارات الفلسفة التحليلية العلمية والفلسفة العقلانية والفلسفة النفعية القرنين السابع والثامن عشر • وكانت هذه الفلسفات تعتمد على افتراض أساسي ينبع من نظرية جون لوك ثم نظرية ديكارت في المعرفة - كان هذا الافتراض الأساسي هو أن العالم الخارجي موجود وجوداً موضوعياً بصرف النظر عن العقل المتلقى • وسواء كان هذا

العقل لوحاً أبيض كما يقول لوك يتلقى فى سلبية - أو قوة عقلانية فعالة نعملها فى تحليل وتفسير الظواهر كما يقول ديكارت فالنتيجة واحدة : وهى الاعتراف بالوجود الموضوعى للعالم خارج الانسان يمكن معرفته معرفة موضوعية .

وفى ظل هذا الافتراض تأكدت فكرة الفن كمحاكاة لهذه الحقيقة الموضوعية البالغة الدقة - أى أن الفن أصبح مرآة لهذا العالم الخارجى الموضوعى وأصبحت دقة المحاكاة هى الهدف المنشود . وفى ظل مبدأ المحاكاة هذا أضحت أهمية الرمز كوسيلة أساسية فى التعبير الشعرى وأصبح مجرد حلية جمالية يمكن الاستغناء عنها . إذ أنه عندما تصبح كل الأشياء واضحة ومحددة ومفهومة لا تكون هناك ثمة ضرورة لأن نلجأ للإيحاء عن طريق الرمز .

ثم جاء إيمانويل كانت فى أواخر القرن الثامن عشر ليحطم هذا الافتراض . تقول نظرية كانت فى المعرفة - فى تبسيط شديد - باستحالة الوجود الموضوعى التام للعالم الخارجى فى حد ذاته . فالظواهر الخارجية يعاد تشكيلها وتكتسب معان جديدة عندما تدخل الى العقل البشرى . والعقل البشرى يوجد وبه معطيات أو أفكار أو قوالب ثابتة يتشكل العالم من خلالها . أى أن العقل البشرى هو قوة خلاقة تعاد صياغة الظواهر الخارجية من خلالها وما المعرفة الا حصيلة نشاط العقل وأعماله فى الظواهر الخارجية .

وبالغ اتباع كانت فى تفسير فلسفته هذه حتى تبلورت
فى الفلسفة المسماة بالمثالية الذاتية والتي تقول بأنه لا وجود
لعالم خارجى منفصل عن الانسان وبأن الحقيقة هى نتاج
النفس البشرية وبأن الشئ ما هو الا فكرتنا عن الشئ أو
الاسم الذى نعطيه له . أى أن الحقيقة هى مجرد أفكار
لا دلالة لها فى عالم خارجى محسوس حيث أن العالم الخارجى
المحسوس لا وجود له منفصلا عن النفس البشرية انما هو
- فى قول الفيلسوف فيشته - « الامتداد اللاواعى للنفس
البشرية الواعية ينتظر لحظة الوعي حتى يكتسب معناه » .

وفى ظل نظرية كانت والمبالغات التى تبعتها لم يعد
الشعر محاكاة للطبيعة أو العالم الموضوعى البالغ الدقة
والتنظيم والكمال - كما كان الاعتقاد فى القرن الثامن
عشر - وانما محاكاة لعملية الخلق نفسها . وأصبحت
القصيدة فى ضوء هذا التعريف وجودا مطلقا يعبر عن معان
مطلقة تستكين فى النفس الانسانية منذ الأبد ولا يحاكي أى
شئ خارجه حيث أنه لا يوجد أى شئ خارجه ! أى أن العمل
الفنى أصبح كائنا عضويا مستقلا عن أى شئ خارجه مثله
فى ذلك مثل الموسيقى . وأصبحت القصيدة فى كليتها
العضوية بناء رمزيا متكاملا يعبر عن حقيقة روحية مطلقة
لا يمكن التعبير عنها بأى صورة أخرى . لقد أصبح الشعر
فى ظل المثالية الألمانية « قاموس الروح » أو « موسيقى
الروح » - كما وصفه ج . هيردر .

وكان لأفكار المثاليين الألمان عن عضوية القصيدة وإستقلالها الكامل واقترابها من الموسيقى أثر مباشر في بزوغ فكرة الفن للفن التي ازدهرت في فرنسا في بداية القرن التاسع عشر والتي اعتنقها ادجار آلان بو ومن بعده بودلير متأثرا به - تلك الفكرة التي كانت ركنا أساسيا من أركان الرمزية .

تأثير الفلسفة المثالية في فرنسا وظهور نظرية الفن للفن :

في أوائل القرن التاسع عشر عادت الى فرنسا كوكبة من المثقفين الفرنسيين المهاجرين . وسأهم هؤلاء في نشر أفكار وفلسفة كانت في العاصمة الفرنسية . وكان من بينهم **بنجامين كونستان** الذي التصق التصاقا وثيقا بالدوائر الأدبية الألمانية عام ١٨٠٤ ووصف في مذكراته الخاصة كيف تباورت فكرة الفن للفن من مناقشات الفلاسفة المثاليين لأفكار ونظريات كانت . وفي عام ١٩١٣ نشرت **مدام دي ستايل** - وكانت من العائدين - كتابا عن ألمانيا تضمن شرحا لفلسفة كانت وفلسفة المثاليين الذاتية . وبعد ذلك قام **فيكتور كوزان** بالقاء سلسلة من المحاضرات عن الفلسفة الألمانية استمرت منذ عام ١٨١٦ الى ١٨١٨ . ونتيجة لهذا النشاط برزت فكرة الفن للفن . فنجد الشاعر **جوتيه** يقول في مقدمة ديوانه « قصائد أولى » (١٨٣٢) « اذا كان هناك ثمة هدف يحاول هذا الكتاب تحقيقه فهو فقط أن

يكون جميلا » . ثم نجد تعبير الفن للفن يظهر الى الوجود لأول مرة في سياق جدال أدبي على صفحات الجرائد عام ١٨٣٣ . وعندما نصل الى عام ١٨٤٧ نجد أن فكرة الفن للفن قد أصبحت نظرية لها شعبية واسعة واتباع كثيرون (جوتييه - مقالة « الجميل في الفن » - ١٨٤٧) .

رواكب انتشار هذه النظرية في فرنسا ذيوها أيضا في أمريكا على أيدي الشاعر والقصاص ادجار آلان بو . ولقد تأثر بو أيضا في تكوينه لفكرة الفن للفن بفلسفة كانت التي تعرف عليها من كتابات المفكر والشاعر الانجليزى كوليرج ومن محاضرات أ . و . شليجل عن الدراما . ولقد ساهم بو أكثر من أى معتنق آخر لنظرية الفن للفن في اكسابها أبعادا فكرية ساهمت بقدر كبير في بلورة التيار الرهزى خاصة حين تأثر الشاعر الفرنسى بودلير بتفسير بو الخاص لهذه النظرية .

يقول بو في محاضراته بعنوان المبدأ الأساسى فى الشعر - وقد نشرت بعد موته عام ١٨٥٠ :

« يتدفق علينا الالهام نحن معشر الشعراء فنلمح فى لحظة نشوة عن طريق الحدس رؤى رائعة لا يمكن أن يراها الانسان العادى الا بعد أن يرحل الى عالم ما وراء القبر . ونحاول حينئذ - عن طريق توليفات وتركيبات متنوعة من

أفكار وأشياء تنتمي الى هذا العالم المحدود - أن
نحقق عن طريق الايحاء جزءا بسيطا من هذه
الرؤى الخالدة . ان المتعة التي يستقيها الانسان من
الشعر هي أعمق المتع وأكثرها تساميا اذ أنها تنبع من تأمل
هذا الجمال الخالد . وعن طريق هذا التأمل تتسامى الروح
وهذا التسامى يكون المعنى الحقيقي لما نسميه بالمتعة الفنية
وفيه تكمن القيمة الأخلاقية الحقيقية للشعر » .

فالشعر اذن في رأى بو يستخدم « أفكار وأشياء » هذا
العالم المحسوس كرموز للايحاء بمعان ورؤى روحية لا يمكن
ادراكها الا من خلال التركيبة الرمزية - التي هي القصيدة
نفسها . وفي تأمل التركيبة الجمالية لهذا الشكل الرمزي
تكمن القيمة الأخلاقية للعمل الفني . فتأمل الجمال النوراني
يؤدى الى التسامى الروحي .

لقد كانت هذه الأفكار - خاصة بعد أن أكدها وعمقها
بودلير ومن بعده مالا رميه وريهبو - هي النواة التي أنبتت
المدرسة الرمزية .

ظهور المدرسة الرمزية في فرنسا في مجال الشعر :

رغم أن المدرسة الرمزية بدأت في الظهور منذ النصف
الثاني من القرن التاسع عشر الا أن لفظة الرمزيين لم تظهر

الى حيز الوجود حتى عام ١٨٨٥ حين ضاق بعض الكتاب
الشبان بلقب « المنحليين » الذي كان يستخدم عادة في وصف
الكتاب الرافضين للنظرية الواقعية والطبيعية والمتأثرين
بنظرية الفن للفن والفلسفة المثالية الذاتية فاختاروا أن
يسموا أنفسهم بالرمزيين .

فالمدرسة الرمزية تختلف عن غيرها من المدارس
الأدبية والمسرحية : فهي لم تنشأ دفعة واحدة ولم تكن لها
مبادئ محددة معلنة منذ البداية . لقد ظهرت الرمزية في
مراحل زمنية متتالية وعلى أيدي أدباء عديدين قام كل منهم
على حدة ببلورة بعض من المبادئ والأفكار التي كوّنت
النظرية الجمالية التي عرفت فيما بعد بالرمزية . ونستطيع
أن نلخص هذه المبادئ على النحو التالي :

أولاً : رفض مدأ محاكاة الطبيعة . فالطبيعة كما
وصفها بودلير هي « ستار » يحجب العالم الروحي الحقيقي
والوسيلة الوحيدة التي تمكننا من رؤية « لمحات » من هذا
العالم الساحر - عالم « ما وراء القبر » - هو الشعر .
فالشعر هو طريق الإنسان الى المطلق ووسيلة لاستشفاف
عالم الخلود .

ثانياً : الاعتقاد بأن جمال العالم المحسوس هو انعكاس
للجمال العلوي النوراني . فالعالم المحسوس اذن ما هو .

الا « غمابة من الرموز » فى وصف بودلير وكل شىء فيه له معنى رمزى يربطه بعالم الروح .

ثالثا : رفض العقل والايمان بأن ملكة الخيال هى الملكة الوحيدة التى تمكن الانسان من ادراك الحقيقة - أو كما قال الشاعر بليك من قبل : « ان الخيال هو الملكة التى يتكشف لنا عن طريقها الخلود » . والمقصود بالخيال هنا هو القدرة على استنباط المعانى الرمزية الكامنة فى الظواهر الحسية حيث أن الطبيعة المحسوسة هى تجسيد رمزى للحياة الروحية .

لقد وصف بودلير الخيال بأنه الملكة التى علمت الانسان منذ بدء الخليقة « القيمة الرمزية لكل لون وكل رائحة وكل صوت وشكل » . وهى الملكة التى خلقت التشبيه والاستعارة . وهى الملكة التى تستطيع أن تذيب العالم ثم تعيد تشكيله حسب قوانين أزلية تنبع من أعماق الروح .

رابعا : الايمان بوحدة وعضوية العمل الفنى واستقلاله . وبأن كل عمل فنى جيد هو تركيبة رمزية معقدة تعبر عن حقيقة روحية فريدة . لذلك فنحن لا نستطيع أن نقارن العمل الفنى بأى شىء خارجه أو نفرض عليه قوانين وأحكاما خارجية . وعلى هذا فالقيمة الأخلاقية للعمل الفنى تقاس بمدى جودته الفنية واستقلاله . ان العمل الفنى

الجيد يعبر عن حقيقة روحية بصسورة جيدة وهو لذلك لا يمكن أن يكون لا أخلاقيا أو قبيحا حتى ولو كانت المادة التى صيغ منها قبيحة أو لا أخلاقية بالمعنى التقليدى المتعارف عليه . ولقد عبر بودلير عن ايمانه بهذه الفكرة عندما اختار لأحد دواوينه عنوان **زهور الشر** .

خامسا : محاولة استكشاف مشاعر وحالات نفسية جديدة كمادة للشعر عن طريق ممارسة الانحلال وتناول الخمر والمخدرات وعن طريق التصوف والتعمق فى العلوم الروحانية والغيبية التى ازدهرت فى فرنسا حينذاك خاصة جلسات تحضير الأرواح وأيضا عن طريق ممارسة الجنون .
ففى عام ١٨٦٢ كتب بودلير يقول :

« لقد عملت جاهدا على تنمية جنونى وكم كنت أحس بالرعب والفرح ! » . وفى مقاله عن فيكتور هيجو (١٨٦١) يشير بوضوح الى تأثره بالعالم الروحانى السويدى ايمانويل سويدهنيورج . وبعد بودلير ومتأثرا به آمن ريمبو بأن الشاعر الحقيقى يجب أن يصبح ذا بصيرة نافذة تخترق عالم الظواهر الى عالم العقل الباطن والنفس الداخلية بحيث تتكشف له صور لا يمكن للانسان العادى أن يراها . وعن كيفية الوصول الى تلك البصيرة النافذة كتب ريمبو عام ١٨٧١ يقول :

« يستطيع الشاعر أن يجعل نفسه كاشفا للغيب عن طريق أحداث الخلل بحواسه ويجب أن يتم هذا الإخلال بالحواس على أمد طويل وبصورة واسعة منظمة » .

سادسا - الإيمان بأن عملية الخلق الفني هي عملية واعية تستغرق كل مقدرات وملكات العقل وليست نتاج لحظة الهام أو زيارة خاطفة لشيطان الشعر . ان العمل الفني الجيد - في رأى مالارميه يجب أن يعكس « تمكن الفنان من وسائل تعبيره وقدرته على البناء والتشكيل وأيضا قدرته على التنظير الفلسفى » . لقد كان مالارميه خلال السبعينيات والثمانينيات من القرن التاسع عشر هو نبي الرمزية ومفكرها ومقننها . ورغم شعبيته المحدودة كشاعر كان صالونه الأدبى الذى يعقده كل ثلاثاء يعج بالأدباء من كل صوب . فكان من بين رواده الى جانب معظم شعراء وأدباء فرنسا أوسكار وايلد وآرثر سيمونز وجورج مور وو . ب . بيتس . وحاول مالارميه فى شعره أن يستخلص جوهر الأشياء دون العوارض وأن يجعل قصائده بناء محكما لا يخضع شىء فيه للصدفة ويرتبط كل جزء فيه بجميع الأجزاء الأخرى بحيث يكمن معنى القصيدة فى بنائها ولا يمكن أن ينفصل عنه .

سابعا : الإيمان بضرورة الاعتماد على الإيحاء بدلا من التقرير أو الإشارة المباشرة مع استغلال الموسيقى الكامنة

فى الكلمات • كتب مالارميه فى هذا الصدد عام ١٨٩١ يقول : « ان التقرير يفقدنا ثلاثة أرباع متعة القصيدة • ان المتعة الحقيقية تكمن فى التخمين شيئاً فشيئاً لذا يجب أن نوحى بالشئ وأن نتجنب التقرير المباشر » •

لقد كانت الكلمات عند مالارميه أكثر من اشارات لها دلالات : كانت وسائل احياء تكتسب عن طريق الموسيقى اللغوية صبغة الطقوس واعتبرها مالارميه وسيلة للدخول الى العالم المثالى • لقد عرف مالارميه الشعر عام ١٨٨٦ بأنه : « التعبير عن المعانى الغامضة لمظاهر الوجود • تستخدم فيه اللغة بعد أن نسترد لها ايقاعاتها الفطرية الأصلية • وفى هذا التعبير تكمن الحقيقة الوحيدة وأيضاً المهمة الروحية الأساسية للشعر » •

ثامناً : محاولة تقريب الشعر من الموسيقى • لقد وصف بول فاليرى المذهب الرمزي عام ١٩٢٠ بأنه المذهب الذى حاول أن يحقق للشعر نقاء الموسيقى واستقلالها عن أى شئ خارجها وتوحيده الشكل والمضمون فيها •

لقد كان شعر مالارميه موسيقياً بمعنى أنه كان ينتظم الكلمات كما لو كانت نغمات موسيقية • وكانت قصائد بول فيرلين من بعده أشبه بالمقطوعات الموسيقية • فقد حاول فيرلين - كما يقول جاي ميشو فى « رسالة الرمزية فى

الشعر» (١٩٤٧) - « أن يجرد الكلمات من مضمونها
الفكرى ودلالاتها الحسية حتى لشكاد الكلمات تتبخر وتصبح
أصواتا تذوب في لحن أساسي » .

تاسعا : استخدام لغة تعتمد على المقارقة والتقابل
والتناقض والصور والاستعارات الغريبة وتداعى الأصوات
والمعاني مما تمخض عن تركيبات لغوية غير مألوفة لا تخضع
لقواعد ومنطق اللغة التقليدية - وذلك حتى يتمكن الفنان من
تجسيد رؤى ومشاعر وحالات نفسية غير مألوفة .

المسرح الرمزي في فرنسا :

مالارميه : منذ بداية حياته الفنية أبدى مالارميه اهتماما
كبيرا بالمسرح يماثل اهتمامه بالشعر حتى أنه بدأ قصيدته
الطويلة **الهيرودياد** كعمل درامى . ورغم أن هذه القصيدة
لم تمثل على خشبة المسرح إلا أن الأفكار التى كونها **مالارميه**
أثناء كتابتها لعبت دورا كبيرا فى بلورة مفهوم المسرح الرمزي
(أنظر « **مالارميه والدراما الرمزية** » - تأليف **هاسكيل م** .
يلوك ١٩٦٣) . لقد تصور مالارميه لغة مسرحية جديدة
تتحرر من قواعد تركيب لجمال المعروفة وتمتزج فيها الصورة
بالحركة امتزاجا يعبر تعبيرا رمزيا عن الحياة الداخلية
والنفسية فى إطار مسرحى شعري ، وهذه اللغة الجديدة لن
تكون واضحة أو مفهومة بالمعنى التقليدى . فهى لن تنقل

أفكارا أو تقرر معاني ولن تخاطب العقل ، بل ستخاطب
الخيال . وستكون مهمتها تجسيد الأحلام والخيالات - بل
والصمت أيضا - تجسيدها شعوريا . وستتمكن من خلق جو
من الغموض وكان العالم كهف تكتنفه الأسرار .

أما بالنسبة للحركة على المسرح فقد هاجم مالارميه
الحركة على المسرح التقليدي وقال بأن الحركة المسرحية
لا بد أن تكتسب طابع الحركة الطقسية وأن تتم فقط في
حدود الضرورة القصوى . وعندما تمتزج هذه الحركة
الطقسية باللغة الشعرية النقية نكون قد حققنا ما يمكن أن
نسميه بمسرح « الشعر الصامت » .

وقد تأثر مالارميه في أفكاره عن المسرح الرمزي تأثرا
كبيرا بمؤلف الاوبرا فاجنر . فهو مثل فاجنر يؤمن بأن
المسرح لا يجب أن يعتمد على السرد أو الحدوثة أو المعاني
والدلالات المباشرة ، ومن خلال فاجنر أدرك مالارميه أن
الدrama الطقسية يمكن أن تجسد مشاعر ومعان صوفية كما
أدرك ضرورة استخدام الرقص والموسيقى والتمثيل الصامت
في تصوير أعماق النفس البشرية ، ان رؤية مالارميه لما
يجب أن يكون عليه المسرح - كما وصفها هاسكيل بلوك -
« تمثل تحولا شاملا في عالم الدراما. وتمثل عودة حقيقية
للعناصر المسرح الأولى في أبسط وأنقى صورة » كما أنها
تمثل أيضا نقطة البداية لما عرف فيما بعد بالمسرح الشامل .

موريس ميترلنك :

فى عام ١٨٩٠ أنشأ الشاعر **بول فورت** - وكان من أنصار المدرسة الرمزية والمخلصين لمبادئها - مسرحا جديدا فى حى مونبارناس أسماه **تياتروميكست** (وأسمى فيما بعد **تياتردار** - أى مسرح الفن) - ورغم أن هذا المسرح لم يكتب له الاستمرار إلا أنه اكتسب شهرته التاريخية من ارتباطه بالمسرحيات الرمزية للكاتب البلجيكى الأصل **موريس ميترلنك** - تلك المسرحيات التى أخرج العديد منها - مثل **بلياس وميليساند** - المخرج الفنان **لوئيه بوى** وكان صديقا مقربا للشاعر **مالارميه** .

ولد **ميترلنك** فى مدينة **جننت** التاريخية ببلجيكا عام ١٨٦٢ . ولعل طفولته فى تلك المدينة نمت فيه حب العصور الوسطى بكل ما ارتبط بها من أساطير وغموض - ورغم قراءته المستفيضة فى أدب المدرسة الواقعية والطبيعية إلا أنه كان يميل الى التصوف بطبيعته فكثيرا ما ارتاد فى شبابه حلقات التنويم وتحضير الأرواح كما أبدى اهتماما شديدا بالساحر المشهور حينذاك **هوديني** الذى أظهر قوة خارقة فى السيطرة على العالم المادى وقدرة على الاتصال بالعالم الغيبى . وأدت طبيعة **ميترلنك** المتصوفة واهتمامه بالغيبيات الى التقائه مع الرمزيين فى الثورة على الواقعية والطبيعية والمادية والتطلع الى مسرح ينفذ خلال العالم المادى ليصور أسرار الروح .

كتب ميتزلنك عام ١٨٩٦ فى كتابه كنز البسطاء
ينادى بضرورة ايجاد نوع جديد من الدراما - تعتمد على
تصوير المشاعر والرؤى الداخلية التى لا تبلور الا فى
لحظات الصمت وانعدام الحركة الخارجية - « ان ما أطلبه
فى المسرحية هو أن تعالج الهواجس والتوقعات والهواتف
... اننى أطلع الى مسرح يقوم على الأثر العميق للحظات
الصمت البليغة » . (ترجمة د . فايز اسكندر) .

وقد حاول ميتزلنك فى مسرحياته فى تلك الفترة
- مثل الدخيل وبلياس وميليساند والعريان والأميرة مالن -
أن يخلق هذا النوع الجديد من الدراما - ففى هذه
المسرحيات تتعطل الحركة الخارجية وينتقل الحدث الى داخل
الوجدان . وتصور هذه المسرحيات فى مجموعها رؤية خاصة
تقرب من الصوفية لوحدة الانسان وانعزاله وخوفه الدائم
من المجهول والقوى الغيبية التى تتحكم فى مصيره . ففى
مسرحية الدخيل مثلا نجد أسرة تجلس حول مائدة وتنتظر
موت الأم التى تحتضر فى غرفة مجاورة . وتكمن الدراما
كلها - كما يقول د . فايز اسكندر - « فى لحظات الاستغراق
والتأمل تتخللها الاختلاجات النفسية التى تهز أفراد العائلة
الجالسين حول المائدة اذ يتبين كل منهم حقيقة وجوده وحقيقة
من حوله من خلال فكرة الموت أو الرحيل . . . » .
على المسرحية باعتبارها الشخصية المحورية « موديس

ميترلنك والمذهب الرمزي في المسرح - مجلة المسرح -
مايو ١٩٦٦ •

وفي مسرحية العميان يتكرر نفس الحدث الداخلي •
فهي تصور حيرة وتخطيط مجموعة من العميان يضلون الطريق
في غابة كثيفة بعد موت القس الذي كان يرشدهم • لقد كان
ميترلنك يحاول دائما في مسرحياته أن « يجسد الانطلاقات
الروحية للنفس نحو عالم غير محسوس » (د. فايز
اسكندر) وقد نتج عن هذا تجاهل عنصرى الزمان والمكان
فالشخصيات في مسرحه ليسوا أشخاصا لهم معالم محددة
وماض وتاريخ ميلاد ويعيشون في مكان وزمان محدد بل هم
أفكار روحية تتصارع في محاولة لاستشفاف دورها في
الوجود وتوحيدها مع النفس العليا للكون •

كتب ميترلنك : « لكى يتعلم المرء أن يحب عليه أن
يتعلم أولا أن يرى • قالت لى صديقة يوما - عشت عشرين
عاما الى جوار شقيقتى ولكنى رأيتهما للمرة الأولى لحظة وفاة
والدتنا • • كان من الضروري أن يفتح الموت فى عنف أبوابه
الأبدية حتى يتسنى لنفسين أن ترى أحدهما الأخرى فى
شعاع من الضوء اللانهائى » (كنز البسطاء) • لهذا كان
الموت دائما بطلا فى مسرحيات ميترلنك الرمزية • فالموت
يواجه الانسان بالمستحيل • • بعالم ما وراء القبر لفترة
وجيزة • • فتتصل النفس البشرية بهذا العالم وتترك

حقيقتها الروحية . . تلك الحقيقة التي دأب الرمزيون في
البحث عنها متلمسين شتى الطرق .

وتعتبر مسرحيات ميتزلنك والمسرحيات الرمزية عموما
من أصعب المسرحيات اخراجا فهي تعتمد اعتمادا كبيرا على
الايقاع والاضاءة لابرار لحظات الصمت البليغة والظلال
الموحية التي تساعد على تجسيد المعاني . وربما كان من
حسن الحظ أن ظهر في ذلك الوقت اiban ازدهار المسرح
الرمزي سواء على أيدي ميتزلنك أو من تأثروا به مثل
اندريه أوبى و ج . ج . برنار : اللذين انتسبا معا فيما بعد
مسرح الصمت) ربما كان من حسن الحظ أن ظهر حينذاك
مهندس الديكور العبقرى أدولفي أيبا الذى استحدث أساليب
جديدة فى الاضاءة والتصميم المسرحى وأحدث ثورة فى
شكل خشبة المسرح .

المسرح الرمزي خارج فرنسا :

ولم يقتصر تأثير النظرية الرمزية فى المسرح على
فرنسا وحدها اذ سرعان ما انتشرت فى أوروبا فانعكست
فى أعمال سترندبيرج الأخيرة مثل مسرحية الحلم وسوناتا
الشبح وفى أعمال هنريك إبسن الأخيرة مثل البناء العظيم
وعنلما نحا نحن الموتى . تلك المسرحيات التي ربط فيها
إبسن العالم المادى بالعالم الغيبى فهـ وحدة الرمز المتعدد

الأصداء بحيث يلقى كل من العالمين أضواء على الآخر .
كذلك وضع تأثير المدرسة الرمزية في أعمال الشاعر
الأيرلندي ويليام بتلر بيتس خاصة في مسرحياته المسماة
« تمثيلات كتبت للراقصين » والتي حاول فيها أن يصور
عالما علويا نورانيا تتخاطب فيه الأرواح والتي غلب عليها
طابع شاعرية الحركة التي استقاهما هيس من المدرسة
الرمزية وأيضا من المسرح الياباني المعروف باسم « النو »
الذي يعتمد على الإيقاع والموسيقى والتمثيل الصامت .
وفي أيرلندا أيضا تأثر الكاتب المسرحي سينج بالمدرسة
الرمزية غير أنه فضل في مسرحياته أن يتبع الطريق الذي
سلكه إبسن في عدم إسقاط البعد الواقعي للدراما واستخدام
الرمز كوسيلة لإعطاء العالم المادي بعدا زوخيا .

إن المسرح الرمزي الذي تبلور على أيدي هيتزلنك
وبيتس وسترنفوردج من ناحية وعلى أيدي إبسن وسينج
من ناحية أخرى يوضح لنا تيارين أساسيين في النظرية
الرمزية : التيار الأول يعكس الاعتقاد بأن العالم المحسوس
ما هو إلا ستار يحجب الغيب ويجب اختراقه وعادة ما يترجم
هذا الاعتقاد دراميا عن طريق الغاء المستوى الواقعي للحدث
بحيث يقترب العمل الدرامي من القصيدة الشعرية . والتيار

الآخر يعكس الاعتقاد بأن العالم الروح وعالم المادة يتداخلان
في كل أكبر يشمل كل شيء - والترجمة الدرامية لهذه
الفكرة تتخذ صورة الحفاظ على المستوى الواقعي مع اعطائه
بعدا روحيا أو رمزا يشكل معنى أبعد وأعمق وأكثر دواما
للحدث الخارجى بحيث يصبح الحدث الخارجى العارض
الخاضع لنصرى الزمان والمكان العارضين رمزا لتحقيق
انسانية ثابتة لا تخضع لاي متغيرات .

المستقبلية

في عام ١٩٠٩ أعلن فيليپو توماسو مارتيني تكوين الحركة المستقبلية في الفن والأدب عندما نشر وثيقته التاريخية الشهيرة « اشهار تكوين وإعلان مبادئ الحركة المستقبلية » .

ورغم ان الحركة المستقبلية ترتبط أساسا في اذهان الكثيرين بالفنون التشكيلية الا اننا نجد أن روادها الأوائل قد اهتموا اهتماما كبيرا بالدراما المستقبلية حيث قام رائدان أساسيان من رواد المستقبلية في الفن التشكيلي وهما جياكومو بالا وامبرتو بوتشيني بكتابة العديد من النصوص المسرحية التي أصبح لها الآن قيمة تاريخية كبيرة رغم قيمتها الفنية المحدودة .

وتتركز أهمية الحركة المستقبلية في أنها كانت حركة رائدة في عالم المسرح الأوربي شجعت التيار التجريبي والثورة على التقاليد المسرحية والدرامية المتوارثة مما أدى الى نشأة مدارس أخرى تتميز بانفصالها عن الواقعية والموضوعية مثل الدادية والسريالية والبنائية الروسية

ومسرح البحث . وكان ظهور هتمل المدارس له أكبر الأثر في
إثراء وتشويخ الحركة المسرحية في أوروبا في القرن العشرين
حتى أننا نجد كاتبين مبدعين مثل بيراندللو وفوردنتون ويالدر
يدينان بالكثير لمبادئ الحركة المستقبلية .

وقد تميزت مسرحيات الكتاب المستقبلين والتي بلغت
ذروتها في الشهرة والانتشار في أواخر العشرينات بتركيزها
على العالم الوجداني الخاص للإنسان مما أكسب بعض
هذه الأعمال صفات الشعاعية والرمزية . واهتم كتاب هذه
المدرسة في أعمالهم بتصوير الحالات النفسية وحالات الجنون
خاصة بغرض أحداث نوع من الصدمة عند المشاهد وأيضا
لأنهم وجدوا مثل تلك الحالات الوجدانية المضطربة قالبا
مناسبا لتجسيد معان فلسفية وميتافيزيقية تجسيدا شاعريا
مستخدمين الرمز والاستعارة كما يتجلى ذلك في مسرحية
« مجانين متجولون » .

وقد نتج عن التركيز الشديد على النفس البشرية
باعتبارها المكان الوحيد الذي يمكن أن يكون مسرحا لأي
أحداث حقيقية ظهروا مسرحيات لا تنتمي إلى أي بيئة
موضوعية سواء واقعية أو متخيلة . نجد ذلك في مسرحية
« الملل » التي يظهر فيها بوضوح اهتمام الكاتب « بالتجسيد
المسرحي » لرؤية خاصة ودقيقة لحالة نفسية .

وَيَصِفُ أَنْجَلُو رُونِيوْنِي مَسْرَحِيَّتَهُ هَذِهِ بِأَنَّهَا « النَّصِّ
الْمَكْتُوبِ لِحَالَةِ جَسْمَانِيَّةٍ » . وَهَذَا النَّصِّ كَامِلًا لَا يَتَعَدَّى
بِضْعَةَ سَبْطُورٍ هِيَ :

« الْمَسْرَحِ » : خَلْفِيَّةٌ وَمَادِيَّةٌ

يَدْخُلُ وَجِلٌ • وَاضْهِجُ أَنَّهُ مُتَعَبٌ • يَجْلِسُ وَيَتَمَطَّى عَلَى
مَقْعَدٍ وَثِيرٍ - يَغْمِضُ عَيْنَيْهِ • • يَسْمَعُ صَوْتَ كِمَانٍ ، مُوسِيقَى
جَنَائِزِيَّةٍ غَيْرِ مَنْغَمَةٍ

• مِنْ بَعِيدٍ يَسْمَعُ طَنْبِينَ •

تَنْزِلُ سِتَارَةٌ شَبَقَافَةٌ فِي الْخَلْفِيَّةِ مِنْ أَعْلَى تَعْتَمُ
الْمَكَانَ •

فَجِيحٌ مَلَحٌ مُتَوَاصِلٌ يَسْمَعُ مِنْ بَعِيدٍ • •

• يَتَوَقَّفُ صَوْتُ الْكِمَانِ •

تَتَدَلَّى مِنْ أَعْلَى الْمَسْرَحِ عَلَى الْيَسَارِ عَلَامَةٌ تَعْجَبُ
سَسُودَاءَ •

يَتَحَوَّلُ الْفَتَحِيحُ إِلَى عَوَاءٍ مُخِيفٍ •
أَصْوَاءُ زَوْقَاءَ

• تَزْدَادُ حِدَّةَ الطَّنِينِ •

وفى الوسيط تتلى من أعلى علامة تعجب أخرى باللغة
الطبول

توقف جميع الأصواء •

صمت تام •

تقيل رأس الرجل (استغرق في النوم)

سلام •

ستار •

وهكذا نجد أنه قبل وصول الحركة السيرالية الى
خشبة المسرح فى أوربا بفترة قام الكتاب المستقبليون بتقديم
مادة تتحدى العقل والمنطق المعروف بطريقة واضحة مجسدة
مباشرة ومنطقية كما لو كانوا يصورون العالم الخارجى
تصويرا واقعيا •

وقد اعتمد الكتاب المستقبليون منذ بداية الحركة على
عنصر مسرحى هام انتفع به أصحاب مدرسة الدادية من
بعضهم وهو عنصر استفزاز المتفرج والموجهة المباشرة والانكار
التام لمبادئ الوجود والأخلاق أو العدمية •

ويظهر هذا العنصر بوضوح فى أعمال فرانسيسكو
كانجويللو وبرونو كورا واميليو ستيميللى كما سنرى فى
النصوص التالية :

النص الأول كتبه فرانسيسكو كانجويللو بعنوان
« انفجار » ووصفه بأنه « تركيبة من عناصر المسرح
الحديث » .

أما « الشخصية » فهي « عيار نارى » : « المكان
طريق مهجور » : « بارد » : « ليلا » والحديث « لحظة صمت » : « عيار
نارى » .

مستار

ولما نجد مسرحية كانجويللو الأخرى بعنوان « ليس
هناك كلب » أطول كثيرا من المسرحية السابقة :

« الشخصية : شخص لا وجود له

طريق بارد ، مهجور ، ليلا

كلاب يعبر الطريق » .

مستار

وربما كانت مسرحية « عمل سلبى » التى اشترك فى
كتابتها برونو كوزا واميليو ستيميللى أطول قليلا ، وهذا
نصها .

« يدخل رجل ، يبدو مشغولا مهماً يخلق معطفه
وقبعته ويمشي في حالة هياج شديد وهو يردد عبارة :

نىء عجيب ! غير معقول !

يستدير ناحية المتفرجين ، يبدو عليه الضيق لوجودهم ،
يتقدم الى مقدمة المسرح ويقول بلهجة قاطعة :

لا . . . ليس عندى ما أقول لكم على الإطلاق .»

انزلوا الستار . .

ستار

تمثل هذه المسرحيات نوع العروض المسرحية التي
كان الكتاب المستقبليون يقدمونها في « أمسياتهم المسرحية »
التي كانت تعرض في المسارح أو أحيانا في قاعات الفنون
التشكيلية في العقد الثاني من هذا القرن .

وبمرور الوقت حاول الفنانون المستقبليون تأكيد
انتباههم الى العالم الخاص الداخلى للعقل الانساني أو
النفس البشرية وأنفصلوا عنهم التام عن العالم الواقعي أو
الموضوعي وذلك عن طريق التخلي عن تكتيك الرمز
والاستعارة والنحو إلى التجريد التام واللامنطقي واستخدام
تكتيك التأثير الحسي المباشر بدلا من الإيحاء .

ونرى هذا الاتجاه بوضوح في مسرحية « تركيب التركيب » التي اشترك في كتابتها جوجليمو جانيلى ولوسيانو نيكاسترو وفيما يلي نصها .

« مسرح خال ، ممر طويل مظلم في آخره مصباح أحمر يضيء ويطفئ من بعيد جدا »

ويظهر شعاع أبيض يفرش الممر كما لو كان مصاطعا بطول الممر .

تمر خمس ثوان

عيار نارى من مسدس ، صرخة

أصوات

صياحات متداخلة .

وقفة ..

ضحكات امرأة تتردد .

فى نفس الوقت نسمع صوت باب يفتح بعنف ويظهر ضوء قوى باهر يخطف أبصار المتفرجين .

تنفصل الستارة الأمامية عن المسرح وتسقط .
ورغم غرابة هذه المسرحية الا أننا نجد أنها مازالت

تحتفظ بالحد الأدنى من الترابط بين العناصر المسرحية
التي تكونها مثل الترابط عن طريق التلاعب بين الطلقة
النارية والصرخة التي تليها . مثل هذا الترابط الوجداني
لم يستمر طويلا . فمع تطور المستقبلين نجد أن بعض
المسرحيات قد انتفى منها تماما مثل هذا الترابط واستبدل
بعلاقات تشكيلية بحتة ولا منطقية مثل تلك العلاقات التي
نجدها بين التكوينات والألوان في اللوحات التجريدية .

وربما كانت أكثر المسرحيات تعبيرا عن هذا الاتجاه
التجريدي البحث الذي استقامه المستقبليون من الفن
التشكيلي وحاولوا تطبيقه في المسرح هي مسرحية « ألوان »
التي كتبها **فورتينواتو ديبرو ووصفها** بأنها « تركيب
مسرحية تجريدية » وكذلك مسرحية « الشهوانية الآلية »
بقلم **فيليا ومسرحية « الأيدي »** التي اشترك في تأليفها
كل من **برونو كوراوفيليبو توماسو ماينيتي** . وفي كل من
هذه المسرحيات الثلاث نجد أن اللون والصوت والشكل
الهندسي والحركة التشكيلية هي العناصر المسرحية
الوحيدة .

فمثلا في مسرحية « ألوان » يتكون المنظر من « حجرة
مكعبة زرقاء خاوية » ليس بها نوافذ أو أبواب »

أما الشخصيات فهي « أربع قرديات مجردة » كما
يصفها المؤلف :

- ١ - الرمادى : من البلاستيك ، ديناميكى ، بفضاءى
٢ - الأحمر : من البلاستيك ، مستطيل ، ديناميكى
٣ - الأبيض : من البلاستيك ، ذى خطوط طويلة
ورأس مدبب حاد .

٤ - الأسود : متعدد الدوائر ، وتتحرك هذه الوحدات
حركة آلية عن طريق خيوط مستترة . ولكل وحدة من
هذه الوحدات صوت منفرد ، فبالأسود صوت عميق حثي
وللأبيض صوت حاد رفيع سهل الانكسار ، أما الرمادى فله
صوت حيوانى ، وللأحمر صوت جهورى يشبه الهدير .
ويستخدم المؤلف هذه الأصوات استخدما صوتيا محضا
بمعنى أنه ليس هناك حوار أو كلمات بالمعنى المفهوم * فكل
وحدة على المسرح ، تصدر أصواتا لا معنى لها والاختلاف
الوحيد يمكن فى نوعية وكثافة الصوت ، وفى استخدام
كل وحدة لحرف متحرك معين يتكرر . فبينما يستخدم
الأسود مثلا حرف الواو فى كلمات مثل « دو ، بلوم ، دوم ،
دون ، كوم ، يوم ، نجده الأبيض يستخدم الياء فى كلمات
مثل : زين ، تلى ، فين ، ولين ، وهكذا . بحيث تكون
المسرحية مجموعة متداخلة من الأصوات والأشكال بدون
كلمة واحدة لها معنى .

ويستخدم المؤلف للإشارة إلى الحوار هنا عبارة
« التلميذ المتحررة » - أي المتحررة من المعنى

ورغم وجود نوع مما يمكن اعتباره حوارا مفهوما في
مسرحية فيلما المسماة « الشهوانية الآلية إلا أن هذا الحوار
لا ينجى على لسان أشخاص وإنما على لسان أشكال
هندسية .

فخشب المسرح يتلون من خمس مستويات معدنية
تتدرج ألوانها من الأسود إلى الرمادي إلى الأبيض في
التخلفية. - ويتوسط المسرح شكل حلزوني أحمر يمثل
« الروح » ويصل إلى أعلى المسرح وعلى اليمين نجد شكلا
تكميلية يمثل « المادة » وعلى اليسار نجد أشكالا هندسية
متنوعة الألوان تكون في مجموعها شكل آلة وتمثل « الفعل »
أو « الحركة » ويصاحب كل شكل من تلك الأشكال
أضواء معينة فللشكل الحلزوني ضوء أحمر يتحرك في
شكل ملتو إلى أعلى وللمكعب ضوء أبيض ينتشر في
دوائر متوالية وللآلة ضوء أصفر يأتي في اهتزازات منتظمة
بحيث يوحى بحركة تروس الآلة . وبينما تقتصر حركة
الأشكال الهندسية على الفترات التي يتكلم فيها كل منهم
نجد أن حركة المستويات المعدنية واهتزازاتها مستمرة
طوال العرض ويفسر الكاتب هذه الحركة بأنها تعبر عن
تطور البيئة المستمر .

وعندما يرفع الستار يستخدم المؤلف ثلاث مراوح
لارسال تيار من الهواء البارد من ثلاث جهات في مساحة
العرض ويصاحب ذلك صوت معدني متنافر خافت جدا .

وكما تتميز الشخصيات التشكيلية - اذا جاز هذا
التعبير - بأصواء متميزة : : نجدها أيضا تتميز بأصوات
متنوعة فالحلزون صوت حاد واضح مذكر . والمكعب صوت
عذب مؤنث بينما تنطق الآلة بصوت مستو غير منغم
لا شخصية محدودة له . وتتكون المسرحية من ثلاثة مقاطع
من الحوار ، لكل شكل هندسي مقطع ، وتنتهي بأصوات
مختلطة لا معنى لها بينما يتحرك كل شكل في إطاره
المحدد في البداية . . وتتحرك المستويات المسرحية ويملا
المسرح تيار من الهواء الساخن بدلا من الهواء البارد أما
فقرات الحوار فهي كالآتي :

« الحلزون (في صوت رجل) : استحوذ الاهتمام
بالتوسع الآلي على الرجل واستخدمت الحاجة روح الحسية
في تكوين بيئة غنية ، وتشبه رغبة التعويض الحارة عند
الإنسان في ضراوتها الذكور الذين نجحوا في الغاء الأنا
المسفلته على طريق المستقبل ، أصبح كل شيء هندسي
وواضح ولا يمكن الاستغناء عنه . بالروعة الجنس المصطنع
الذي أحل السرعة مكان الجمال .

المكث (فى صوت امرأة) : تبعطش المادة العذراء
التي لم يتم تكوينها بعد الى الحب تصيبني نوبات من
الرغبة الشديدة فى أن أستسلم لذراعى الروح العنيفة
- تلك الروح التي تعطينى قوة وحركة وخفة .

الآلة : الهدف هو الحركة . . الفعل . . الانتاج . .
التعديل . . التفوق على الذات يشرب العالم أكسجين
الآلات ولا تشبع رثييه ويعنى بصوت أقوى .

ويصاحب صوت الآلة كلمات . . فرم تا ، فرم تا . .
تاتا ، بينما يصاحب صوت الجاز كلمات . . تى تا تم
تى تا تم .

أما مسرحية الأيدي فتمتصها أصابعنا على الحركة ،
فإبطال المسرحية مجموعة متنوعة من الأيدي . . أيدي رجل
وامرأة وطفل وعامل وأيدي خشنة وأيدي ناعمة . تقوم
هذه الأيدي بحركات مختلفة من خلف ستار مشدود بطول
مقدمة المسرح بحيث لا يظهر سواها ، وتقوم بحركات
تعبيرية مختلفة تمثل حالات نفسية متعددة مثل العنف
والدعاء والحنين والحزن الشديد والطفولة والمذاعة
وتنتهى بكفى رجل يقومان بحركات تدل على الاستهزاء
والسخرية الشديدة من المتفرجين وتسدل الستار .

وكان الكتاب المستقبليون يحرصون فى مسرحياتهم
على مبدأ التلازم الزمنى لأحداث مختلفة ومؤثرات مسرحية

متعددة وكذلك على مبدأ تعدد الوسائل والمؤثرات
 المسرحية مما أدى الى ادخال عناصر جديدة الى المسرح
 مثل كشافات الاضاءة ومؤثرات حسية أخرى مثل المراوح
 والمحركات وخلافه . كما رفض المستقبليون في عروضهم
 العلاقة التقليدية بين المتفرج والعرض المسرحي بحيث
 حرصوا على تكسير الحائط الرابع الوهمي ، فنجده في
 بعض المسرحيات صعوبة شديدة في تمييز الممثلين من
 الجمهور كما حدث في مسرحية « راديو سوكيا » التي
 كتبها **كاثيوييلو وبترويتشي** والتي مثلت وسط المتفرجين
 رئيسية على خشبة المسرح عام ١٩١٦ . وفي مسرحية أخرى
لكاثيوييلو بعنوان « الضوء » يصعب جدا التفرقة بين
 الممثلين والمتفرجين ويتم استغراق الجمهور لاجراء وتمثيل
 العرض بأنفسهم .

وتتجلى رغبة المستقبليين في تكسير الحدود المعروفة
 والتقليدية للعرض المسرحي في أوضح صورة في فكره
 انشاء « مسرح الهواء » - ابتدع هذه الفكرة طيار ابطال
 يدعى **فيديلي ازارى** . وقد قام ازارى فعلا بتقديم عروض
 جوية فوق بوسيتو ارسيتزيو في ربيع عام ١٩١٨ .
 وأصدر في العام التالي لذلك - في ١٤ أبريل في مدينة
 ميلان - اعلانا بانشاء ما أسماه « بمسرح الهواء المستقبلي » .
 وعاونته في ذلك مؤلف موسيقى طليعى يدعى **كويجي**
روسولو - وكان دور **روسولو** ينحصر في محاولة التحكم

في الأصوات التي تصدرها محركات الطائرات بحيث
تصبح الطائرة آلة موسيقية متحركة أثناء طيرانها .

والدrama الهوائية المستقبلية كما تخيلها أزارى
مسرحتها السماء وشخصياتها الطائرات التي يمكن التحكم
في أصواتها وحركاتها بحيث تقدم عرضا دراميا كاملا عن
حوار ورقص وتمثيل صامت ومؤثرات سمعية وبصرية .
وقد قام أزارى في إعلان انشاء مسرحه الهوائي بتصنيف
أنواع الطائرات وتحديد الأنواع التي تقسم بدور المراتب
وتلك التي يمكن أن توحى بالرجولة .

كما قام بتصنيف الحركات وإيعاءاتها المختلفة فمثلا
الحركة الصاعدة توحى بالأمل والطموح والحركة الدائرية
السريعة توحى بالضيق والحركة الهابطة السريعة كسقوط
أوراق الخريف توحى بالحنين والحزن . الخ . كما اقترح
أزارى استخدام الدخان الملون والروائح المعطرة والأوراق
الملونة والصواريخ والعرائس والبالونات المتعددة الأشكال
في مثل هذه العروض . هذا الى جانب استخدام أصوات
الطائرات المعدلة بحيث تكون منغمة ومعبرة .

واقترح أزارى أن يقوم بكتابة نصيوص العروض
الهوائية أو كما أسماها القصائد الهوائية - أساطين
الحركة المستقبلية مثل كورا وستيمبلي ومارينيتي
وغيرهم .

نستطيع إذن أن نقول أن الكتاب المستقبليين كانوا يهدفون إلى تكسير قواعد المسرح التقليدية التي كانت في نظرهم تمثل زيف المنطق والأفكار والتقاليد المتوارثة . وفي محاولتهم لإيجاد تقاليد مسرحية جديدة حاولوا إنشاء ما أسسموه بتجربة مسرحية تركيبية متكاملة تتميز بالديناميكية وعنصر التلازم الزماني والتداخل بين الأحداث والمشاعر والتخارب وتحاولوا استغلال جميع إمكانيات المسرح الحسية والاستغناء عن الشخصية واللغة والحدث بالمعنى التقليدي في الدراما .

واعتبر المستقبليون أعمالهم وحدات شعورية منفصلة تمثلها ^{في}الواقع والمنطق التقليدي وتتمتع بقوانينها الخاصة ومنطقها الخاص الذي يختلف تماماً بل ويهدف إلى تكسير قواعد التفكير المنطقي المعتاد . وكانت مآذيتهم المفضلة هي النفس البشرية بعالاتها الوجدانية المتعددة وقواها الخفية وجنونها ونحوا إلى التجريد والتجسيد المسرحي في تصوير كل ذلك .

الادب :

في أبريل عام ١٩١٦ في مقهى صغير بمدينة زيورخ التقى ثلاثة أصدقاء : شاعر ألماني يدعى تريستان تزارا ، ورسام ألماني يدعى هانز أرب ، وشاعر مجري اسمه ريتشارد هوفستريك .

تطرق الحديث بين الأصدقاء الثلاثة الى طبيعة الفن ،
واحتدمت المناقشة والتقى الفنانون الثلاثة فى احساسهم
بالسخط الشديد على الخلط والقصور الذى ساد مفاهيم
طبيعة الفن فى ذلك الوقت . ووجه الثلاثة أن الحل الأمثل
هو تكوين حركة فنية جديدة يجدون فيها متنفساً لأرائهم
وتصوراتهم بالنسبة للفن وطبيعته ودوره . وواجهتهم
مشكلة البحث عن اسم لهذه الحركة فما كان منهم إلا أن
أسرعوا باحضار دائرة المغارف واعتنقوا أول كلمة صادفتهم
وكانت كلمة (دادا) وتعنى بالفرنسية « حصان خشبي »
وبالروسية « نعم . نعم » .

وشهدت مدينة زيورخ فى نفس العام أول عرض
مسرحي لحركة الدادية . فى ذلك العرض التاريخي . حدث
التالى :

وقف الفنانون الثلاثة على المسرح وأخذوا يحدثون
ضجيجاً مفرعاً مستخدمين مفاتيح معدنية وصناديق
خشبية . واستمروا فى ذلك حتى ثارت تائرة المتفرجين .
بعد ذلك شرع صوت فى القاء بعض قصائد آرب وكان
الصوت يأتى من تحت قبة بالغة الضخامة على شكل قمع
سكري . بينما أخذ هولسنبك ينشد قصائده فى صوت
أقرب الى الصراخ ما يفتأ يعلو ويغلو تصاحبه فى ايقاع
منتظم دقات تزارا على طبله كبيرة . تلا ذلك رقصة قام
بها هولسنبك وتزارا قلما فيها حركات وأصوات صغار

الدببة ثم ارتديا جوارلين وقبعتين طويلتين ومشييا يتبعثران
بين المتفرجين .

(من كتاب « روح الدادية فى الرسم » للكاتب
جورج هوجنيه - ١٩٢٤) .

والدادية كما يتضح من ذلك العرض الغريب حركة
تهدف الى تعطيم القواعد المعروفة للفن بل وللعقل
والتفكير . فهي أساسا حركة هدم تقوم على اعتناق مبدأ
العدمية وانكار جميع القيم والمفاهيم والأشكال الفنية
والأنظمة سواء منها المتوارثة والمعاصرة . وربما كان هذا
هو السبب الأساسى الذى أدى الى قصور واضمحلال تلك
الحركة الفنية وعجزها عن انتاج أعمال مسرحية لها ضفة
الاستمرارية . اذ أن الداديون ركزوا كل جهودهم فى
الهدم دون محاولة ايجاد مفاهيم وقيم فنية أو أخلاقية
أو اجتماعية جديدة لتحل محل القيم والمفاهيم المرفوضة .
حتى أننا نجد أنه عندما حاول بعض اتباع الدادية الاتجاه
بالحركة نحو الإيجابية - بمعنى ايجاد مفاهيم جديدة
تهدف الى بناء أشكال فنية جديدة - لم يجدوا مفرأ من
نبذ الحركة كلية وتأسيس حركة جديدة على أيدي أندريه
بريتون وهى الحركة السريالية ، أى أن الدادية نشأت
كمحركة عقيمة لا تحمل فى طياتها بذور التجديد
والتنوير .

وتتجلى النزعة العلمية الهلنمية للمادية بوضوح في
الاعلان الشهير بانشاء الحركة لاداية الذى صدر عام
١٩١٨ وفيه يقول ترويستان تزارا :

المادية : هي كل نتاج للسخط من شأنه أن يدمر
فكرة الأسرة .

المادية : هي كل احتجاج بالقبضات يوجه الانسان فيه كل
كيانه نحو التدمير والتخريب .

المادية : هي التعرف واعتناق جميع الوسائل والأساليب
التي يرفضها ذلك المجتمع المخزى الذى يؤمن بالعلوم
الوسط واللياقة فم التصفيات .

المادية : هي الغاء المنطق باعتباره النخمة العقيمة التي
يرقص عليها من يفتقرون الى ملكة الابداع .

المادية : هي عدم التورع عن استخدام كل شيء وجميع
الوسائل والمشاعر والرؤى والمبهمات في الحرب
لارساء قواعدها .

المادية : هي الغاء الذاكرة .

المادية : هي الغاء علم الآثار والتاريخ القديم

المادية : هي الغاء فكرة المستقبل :

اللدادية : هي الايمان المطلق التام بكل آلة تتفتق عنه القريحة بصورة تلقائية .

ونجحت كلمات **تريستان تزارا** النارية في اجتذاب اهتمام المثقفين في ذلك الوقت حيث صادفت مبادئها العلمية الهدامة هوى في نفوس الكثيرين منهم ، خاصة أولئك الذين اشتركوا في « المذبحة المسماة بالحرب العالمية الأولى » والتي كان لها أكبر الأثر في زلزلة ايمانهم بالعقائد والقيم والمبادئ والنظم التي كانوا يثنون بها من قبل .

من أمثال هؤلاء المثقفين **أندريه بريتون** الذي قام فور عودته من الحرب بإنشاء مجلة أسماها « **ليتراتور** » (الأدب) بمعاونة **لوي اراجون** و**فيليب سوبول** . وكان **لبريتون** الفضل في اصفاء قدر من اللجدية على الحركة اللدادية عندما اقترح على زملائه أن ينضم **تزارا** الى هيئة تحرير المجلة .

وأدى ذلك الى ازدهار الحركة اللدادية ، ونشط أعضاؤها في اصدار الاعلان تلو الاعلان لاشهار مبادئها وفي اقامة المعارض الفنية وتقديم العروض المسرحية . وكثيرا ما كانت تختلط المعارض الفنية بالعروض المسرحية كما حدث في معرض (**للكولاج**) أقامه **ماكس ارنست** في أحد الجوانبيت حيث أقام في القبو مسرحا صغيرا وأطفئت الأنوار وتراامت الى أسماع الرواد أنات مخيفة من خلف باب خفي بينما اختفى أحد اللدادين خلف أحد الدواليب

وأخذ يقذف المتفرجين بإفدع السباب . في تلك الأثناء
كان اللادينيون - الذين كانوا يقدمون عروضهم بأنفسهم
دون اللجوء الى ممثلين محترفين - يسرون بين المتفرجين
متجملين من ربطات العنق ومرتدين قفازات بيضاء . كان
أندريه بريتون يضحك أعوادا من الثقاب أما ريبيمون ديسان
فكان يصرخ قائلا بأن السماء تمطر على إحدى الجماجم
وأراجون يموء كأنه كالمطلة ، بينما انشغل تسوبول مع تزارا
بلعب « الاستغماينة » بين المتفرجين . أما بينجلمان فزريه
وشارشتون فكانا يتصافحان بصورة آلية منتظمة حموة كل
دقيقتين . وعلى غلبة الباب وقف جالسا ويجو يحد بصوت
شمال العربات المتارة بالشوارع والآلة على حشد من
المتفرجات .

لقد ركز اللادينيون كل جهودهم على التثنية من
كل الأحداث مهما بلغت جسامتها وفي الهجوم على جميع
معتقدات الطبقة البرجوازية وعلى أحداث الشغب
والهضائح في كل مكان . ولم ينبج من هجومهم وتسفيههم
أى شيء حتى ذواتهم فمثلا بالرغم من أن تزارا كان أساسا
شاعرا نجده في أحد الصالونات الأدبية التي دعى إليها
يتماذى في تسفيه فكرة البقاء الشعر فيمسك بأحدى المقالات
في الصحيفة اليومية ويقرأها كما لو كانت شعرا يصاحبه
في ذلك ايقاع من الأجراس والشخايل ويستمر حتى يثور
الحاضرون من قسوة الضجيج . أما لوحات الرسامين منهم

فكثيرا ما كانت تعلموها جمل وعبارات فاضحة : وحتى الدعوة لبادئهم نفسها تعرضت للسخرية والتسفيه من جانبهم اذ كثيرا ما كانوا يجمعون الناس ليقرأوا عليهم اعلان مبادئهم ويقومون أثناء ذلك بقذف المستمعين بالنبيض الفاسد والعملات المعدنية .

واستمر الجنون ، ذلك الجنون الذي وصفه هانز آوب بأنه نتاج جنون العصر جنون يحاول بوصفاته الاستفزازية القاسية التعبير عن الغضب الجامح والحزن المرير لما أصاب البشرية من معاناة واذلال ، جنون يهدف الى تغيير جذري في كل شيء : وبلغ الجنون ذروته عندما رسم مارسيل دوشامب لوحة الموناليزا وأضاف لها شاربيا وانتسل شفايتزر بجمع القمامة بغرض استخدامها في الرسم والنحت ، واتبع هانز ريشتر عادة الرسم ليلا حتى لا يتمكن من تمييز الألوان التي يستخدمها :

يبد أن الجنون استنفذ طاقاته : وبدأ بعض الداديين يشعرون بالملل من تلك المحاولات المستمرة العقيمة لاستثارة واستفزاز المجتمع ويحسدون بالاحباط لافتقار الحركة الى أى قيم ايجابية فكرية أو مسرحية ، وكان بريتون من أوائل الداديين الذين قرروا الانفصال عن الحركة . وكان عقابه على ذلك « علة ساخنة » تلقاها أثناء تظاهرة ضد أحد عروض تزارا في يوليو عام ١٩٢٣ .

ذلك أعلن بريتون انفصاله رسميا عن حركة الدادية بأن أصدر منشورا بعنوان « فلنترك كل شيء » دعا فيه الفنانين الى نبذ الدادية ، وتلا ذلك بخطوة ايجابية وهي تأسيس حركة جديدة أسماها (السريالية) تهجيدا لـ **لجيوم أبولينير** الذي كان أول من ابتدع لفظ السريالية في مجال الفنون عندما وصف مسرحيته « أثداء تيريسياس » التي عرضت عام ١٩١٧ بأنها دراما سريالية . وكان **أبولينير** قد توفي في عام ١٩١٨ .

وإذا استعرضنا انجازات الحركة الدادية منذ نشأتها عام ١٩١٦ وحتى بداية اضمحلالها عامي ١٩٢٢ - ١٩٢٣ نجد أنها قد قامت في مجال الفن التشكيلي بعض الأعمال الفنية العظيمة ولكنها فشلت في مجال المسرح والدراما ولم يبق لها سوى قيمة تاريخية ، وربما كان انجازها الكبير هو الهدم . فقد ساهمت مع بعض الحركات الفنية المواكبة لها في كسر الجمود الذي أصاب الأشكال المسرحية وفي ارساء روح التجريب والاستكشاف ومما يستحق الذكر أيضا أن الداديين قد استحدثوا بعض العناصر المسرحية التي استمرت بعد اضمحلال الحركة ولعبت دورها في المسرح المعاصر . من هذه العناصر استخدام الرموز الشاذة المضحكة وادخال لغة اللعب الى المسرح وتعرية البلاغة الأدبية الكاذبة الدرامية وكسر الحوار بين الكاتب والممثل والمتفرج وادخال الحوار الكونترابنطى

إلى المسرح بمعنى قيام عدة أشخاص على المسرح بالقضاء
مونولوجات أو إصدار أصوات مختلفة في وقت واحد بحيث
تكون النتيجة تركيبة شعرية موحدة وهو تكتيك مستعار
من الموسيقى أصلاً .

وربما كان فشل الدادية في الخلق الإيجابي أو تقديم
رؤية مسرحية متكاملة وانغلاقها في مدار العدمية أمراً
محتوماً أملت طبيعة العصر أو الفترة الزمنية المحددة التي
نشأت فيها وهي سنوات الحرب العالمية الأولى .

السريالية

تدين الحركة السريالية باسمها للكاتب الفرنسي
جيوم ابولينير . كان ابولينير أول من استخدم هذا اللفظ
في وصف عمل مسرحي : كان هذا العمل عرضا دراميا
موسيقيا راقصا كتبه جان كوكتو وأخرجه دياجليف وصمم
ملايسنه ومناظره الفنان الشهير بابلون بيكاسو ووضع
موسيقاه المؤلف المعروف سالتى وصمم رقصاته ماسين
وعرض في باريس عام ١٩١٧ بعنوان الاستعراض .

وفي شهر يونيو من نفس العام قدم مسرح
تياترموبيل مسرحية أكله تيريسياس وكان ابولينير قد بدأ
كتابتها عام ١٩٠٣ تحت تأثير سلسلة المسرحيات التي
كتبها ألفريد جاري في أعوام ١٨٩٦ و ١٨٩٧ و ١٨٩٨
حول شخصية وهمية تدعى الملك أوبو وأثارت ضجة كبيرة
في الأوساط المسرحية البائسية لجذبتها وغرابتها .

وقد أرفق أبولينير بمسرحيته أكله تيريسياس
عندما أتمها عام ١٩١٧ مقدمة وصف فيها المسرحية بأنها
« دراما سريالية » .

وفي البرولوج الذي يسبق رفع الستار يقول
أبوليشير أن مسرحيته تهدف الى « بعث روح جديدة في
المسرح - روح من المرح والترف - بدلا من روح التشاؤم
التي سيطرت عليه قرابة قرن كامل والتي ملها الجمهور »
ويضيف أنه كان يتمنى لو عرضت مسرحيته هذه « على
مسرح دائري به خشبة مسرح تتوسط المتفرجين وأخرى
تحيط بهم في شكل دائري حتى يتثنى توزيع ودمج كل
عناصر العرض - من أصوات وحركات وألوان وصراخات
وموسيقى ورقصات وشعر وأكروبيات وكورس ولوحات
وإيكورات مركبة - مزجا سلسلما قد يتنافى مع الواقع
المألوف ولكنه يتفق ومتطلبات هذا النوع الجديدة من الفن
الذي تقدمه »

وعندما ترتفع الستار عن المشهد الأول من هذا العرض
نرى منظرا يمثل أحد الأسواق في زنجبار . وفي خلفية
المسرح يجلس أحد الممثلين (الزوج) مرتديا الملابس
القومية لأهل زنجبار وتحيط به مجموعة من الآلات
الموسيقية التي تستخدم أثناء العرض لمصاحبة الممثلين .
وفي مقدمة المسرح تقف تيريزا (الزوجة) ترتدى ثياب
زينة منزل عادية وتحمل في يدها رموز مهنتها مثل بعض
أوعية الطهي ومكنسة .

يشترك الزوجان في نقاش حاد تعلم منه ان تيريزا قد ملت وضعها كزوجة تقوم بأعمال المنزل وتطيع زوجها وتنجب الأطفال وانها تريد ان تهجر كل هذا لتصبح جنديا أو ربما عضوا بالبرلمان أو وزيرا . وتقرر تيريزا انها لن تنجب بعد الآن . وفى اللحظة التى تنفوخ فيها بهذه العبارة تنبت لها فجأة لحية وينفرج ثوبها لتظهر منه بالوفتين ضخمتين مكان ثدييها فتسحبهما من الثوب وتلقى بهما الى المتفرجين وتعلن انها قد أصبحت منذ تلك اللحظة رجلا وان اسمها قد أصبح تيريسياس . ولا تكتفى تيريزا بذلك بل ترغب زوجها على ان يستبدل ملابسها بملابسها وترفض أن تنصت اليه عندما يحدثها عن أهمية الانجاب . وفى النهاية يقرر الزوج أن يتولى هو مهمة الحمل والولادة مادامت هى ترفضها . وهنا يتدخل الكورس بينهما بالغناء وينتهى هذا المشهد .

وفى المشهد الثانى نرى الزوج جالسا فى السوق وحوله أطفاله يرضعهم ونعلم أنه قد تمكن فى ثمانية أيام من انجاب ما يربو على أربعة آلاف طفل (٤٠٥١) وأن المجاعة تتهدد البلاد بسبب نشاطه هذا . ثم يتقدم شرطى اليه ليقبض عليه ويضع حبلًا لهذا الموقف الخطير . وهذا الشرطى مصاب بالعمى . وهنا تتدخل عرافة بينهما وتمتدح خصوبة الزوج ونكتشف فى النهاية أن هذه العرافة ما هى الا تيريزا نفسها وقد عادت نادمة على

تمردها . وبسرعة يتحول موقف الشرطي ويعد الزوجين
أنه هو الآخر سوف ينجب العديد من الأطفال ثم تهبط
الاستشارة !

والطريف أنه عندما هاجم النقاد العرض لغرابته قام
أبولينير بكتابة مقدمة جديدة للمسرحية أدعى فيها أن
مسرحيته تهدف إلى الدعوة لرفع معدل الانجاب لأن « رخاء
الأمّة يتوقف على عدد أطفالها ! » واعتبر البعض هذا الرد
نكتة خبيثة من جانب أبولينير . ومهما يكن من أمر
مضمون المسرحية فقد كانت الأداء تيريسيساس من حيث
الشكل أول مسرحية سيريالية . ولم يقدر لأبولينير أن
يقوم بتجارب أخرى في هذا الشكل المسرحي الجديد إذ أنه
توفي في العام التالي ١٩١٨ .

ورغم ريادته في هذا المجال فإن السريالية لم يقدر
لها أن تنتشر وتزدهر كمحركة فنية على يدى أبولينير .
ولكن كان الفصل في ذلك لكاتب مسرحى آخر هو أندريه
بريتون الذى بدأ بمناصرة الدادية وانتهى بالثورة عليها .

ففى عام ١٩٢٢ بدأت شعلة الدادية تخبو سريعا .
وكان أحد الأسباب الرئيسية لهذا هو أن بريتون نفسه
- الذى كان له الفضل فى ازدهارها - قد بدأ يضيق بها
لعقمها الفكرى وفشلها فى أن تشر لنا قيمة ولتتركيزها

المستمر العقيم على التخطيط والعدمية والتماسها أساليب
الهجوم والعنف والاثارة الرخيصة دونما هدف معين .

وما أن حلت السنة التالية الا وكان بريتون قد
انفصل نهائيا عن تزارا - الدادى الأكبر - بعد معركة
عنيفة بالأيدى والقبضات (تليق حقا بأسلوب الداديين) .
وأثر تلك المعركة الحامية أعلن بريتون انفصاله رسميا عن
الحركة الدادية فى مقال شهير بعنوان « اتركوا كل شيء » .
ثم قام بتكوين فريق جديد أسماه « بالسرياليين » تكريما
لذكرى أبوليشير .

وقد كان للعالم النفسى الشهير سيجموند فرويد -
خاصة نظرياته المتعلقة بالأحلام واللا شعور - أكبر الأثر
فى انصراف بريتون عن الدادية وتحوله الى السريالية .
كان بريتون قد بدأ حياته بدراسة الطب . ولذلك فقد كان
من الطبيعى أن يتابع باهتمام اكتشافات ونظريات فرويد
فى عالم الطب النفسى وفصلا قام بعدة مراسلات مع ذلك
العالم النفسى الشهير أعقبها بزيارة اليه فى مدينة فيينا عام
١٩٢١ حيث تم اللقاء بينهما .

وقد كان لهذا اللقاء أكبر الأثر فى نفس بريتون إذ
أدرك - كما أدرك كثير من معاصريه مثل أندريه جيد
و د . ه . لورنس وغيرهم - أن نظريات فرويد عن

الاحلام واللاشعور يمكن أن تفتح للفنان نافذة جديدة على النفس البشرية تعطيه رؤية أكثر ثراء وجدة . ورأى بريتون أن اعتناق نظرة فرويد للنفس البشرية وجوانبها الخفية كغيل بانتاج تجارب فنية خلقة - ثرية وثرورية في نفس الوقت - إذ الرؤية الجديدة للإنسان التي حطمت النظرة التقليدية المنطقية المجددة سوف تمتدحني بالضرورة قوالب فنية جديدة لسلورتها .

وتمخض إيمان بريتون الجديد عن « إعلان انشاء ومبادئ الحركة السريالية » الذي نشره عام ١٩٢٤ والذي عرض فيه مبادئ السريالية كرؤية في الحياة وفي الفن . يقول بريتون في اعلانه الشهير أن السريالية هي : « الحركة الذاتية للنفس بصورة نقية خالصة » .

ويقول :

« ان التعبير عن هذه الحياة النفسية المستقلة عن أي شيء خارجها - سواء جاء هذا التعبير حديثا أو كتابة سوف يكشف لنا الوظيفة الحقيقية للمكة الفكر » .

ويقصد بريتون بالفكر هنا شيئا مختلفا تماما عن التفكير العقلاني المنطقي الموجه - فالفكر - كما يراه - هو « حركة الذهن الحر بعيدا عن قيود العقل والمنطق والقيم الجمالية والأخلاقية المتوارثة » .

ويمضي بريتون ليقول : ان السريالية « تركز على
الايهان بأن الأحلام أقوى من أى شىء آخر وبأن بعض
أنماط التلاعب الذهني التي لم يعرها أحد اهتماما من قبل
فأدرة على أن تكشف لنا حقائق أبعد عمقا من تلك الحقائق
التي نصل اليها عن طريق العقل والمنطق » (« اعلان
السريالية » كما نشر في كتاب « السريالية » تأليف
« باتريك ولدبرج » نيويورك - ١٩٦٥)

لهذا تدعو السريالية الى اطلاق العنان للفكر والذهن
تماما وعدم تقييده بقواعد وغايات معينة وترى أن ذلك
كفيل بتخليص ذهن من جميع الأنماط الآلية المفروضة
عليه واعادة الحركة الذاتية الحرة الى النفس .

وانضم الى بريتون في حركته الجديدة كل من بول
الوار ولوى أراجون وأنتونين آرتو وأندريه ماسون وبيرييه
وبيكاييا .

وحاول هؤلاء جميعا أن يجدوا أشكالا ووسائل فنية
جديدة للتعبير عن اللاوعي وتوصلوا - بصورة واعية
تماما - الى نظرية جديدة في الجمال تجمع بين رومانسية
القرن التاسع عشر كما نجدها في رامبو ومالا وميه وبين
الطبيعة العلمية التي سادت القرن العشرين . وامتد هذا
التيار فشمل التصوير والنحت ثم الشعر والنثر ثم المنحرج
والسميتا .

كان بريتون يحلم بنوع من الأدب يعكس حياة النفس في الأحلام والغيبوبة والنوم . ولتحقيق هذا النوع من الأدب ابتدع « تكنيكا » أو تدريبا جديدا أسماه « أوتوماتيزم » - « الحركة الذاتية » . كل هذا التكنيك يهدف الى محاولة اقتناص وفهم المعاني والصور التي تتداعى في ذهن بصورة عفوية مشتتة - وكانت وسيلة هي املاء الأفكار والكلمات والصور التي ترد الى ذهن دون أى تدخل من العقل الواعى ودون ادخال أى تعديل عليها - أى التلقائية التامة فى التعبير . وكان بريتون لا يرى فى هذا التكنيك وسيلة لاستحضار الخيال اللاواعى للفنان فقط إنما أيضا وسيلة لاختصاص وتغيير هذا الخيال .

وعلى هذا كان بريتون ينصح الكتاب والشعراء بالكتابة السريعة « الغريزية » وبالتسجيل المستمر لجميع ردود الأفعال التي يمرون بها وبالعرض تماما عن محاولة الكتابة بصورة واعية - اذ أن الصدفة وحدها كما يقول - خليقة بأحداث « تتفق اللاوعى » الذى كان يعتبره المادة الوحيدة للفن :

« دع أحدا يحضر لك أدوات الكتابة . وأجلس فى مكان مريح يتيح لك الاسترخاء التام بحيث يستطيع ذهن أن يركز على نفسه دون أى تدخل من الوعى والعالم الخارجى - ضع نفسك فى حالة تامة من السلبية واشحذ أجهزة الاستقبال فىك . ثم أبدأ الكتابة - سريعا ودون

تردد ، ودون أى فكرة أو موضوع مسبق . لا تحاول أن تتذكر أو تعيد قراءة الكلمة أو الجملة السابقة - ستسعى إليك الجمال بنفسها .

(« تاريخ السريالية » : تأليف موريس تادو - ترجمة ريتشارد هوارد - نيويورك ١٩٦٧)

ولجأ كثير من السرياليين الى التنويم المغناطيسى والى تناول العقاقير التى تجلب حالات الهذيان والغيبوية حتى يحققوا الهروب الكامل من سلطان العقل الواعى الذى لا يمكن للفنان فى ظل الوصول الى تلك المنطقة الغامضة من النفس البشرية - منطقة قلاوى وتوحده الانحدار - الجمال والرعب ، الجنس والسادية ، الحياة والموت ، الماضى والمستقبل ، الانتشاء والاحباط ، الواقع والخيال ، الحلم واليقظة - تلك المنطقة التى اعتقد السرياليون انها تحوى الحقيقة الخالصة للنفس البشرية والتى وصفها بريتون فى « اعلانه » التالى عام ١٩٢٩ بأنها « تحوى السر الغامض والحقيقة المطلقة للنفس البشرية » .

وكان من الطبيعى أن يتبع بريتون دعوته الى توسيع مدارك النفس والوعى وتحرير الذهن من سلطان العقلانية والمنطق والأفكار الموروثة بالدعوة الى تحرير كل شئ . فأعلن ثورته على المجتمع التى قرن فيها كلمة السريالية بكلمة الثورة فى ٢٧ يناير عام ١٩٢٥ والتى وصف فيها

السرياليين بأنهم « انخسائيين في الثورة » - بخاصة على
الطبقة البرجوازية .

وكتب أراجون يقول : « أيها العالم الغربي ! أنت
محكوم عليك بالموت . وليستجب الشرق - عسلوك
المخيق - الى صوتنا . سوف نبذر بذور الفوضى في كل
مكان » وكتب الوار ، ليس هناك ثورة كاملة ، هناك
فقط ثورة دائمة . ليس هناك نظام ثوري ، هناك فقط
الفوضى والجنون . »

واتبع السرياليون في ثورتهم على المجتمع نفس
أساليب الباديين من مظاهرات وأفعال تناقض العرف

ورغم علم جدوى الجانب الثوري للحركة السريالية
نجد أنها كحركة فنية قد استمرت رغم جميع
الاضطرابات السياسية والاقتصادية التي مرت بها أوروبا
حتى نهاية الحرب العالمية الثانية . فنجد السرياليين
يقيمون معارض لأعمالهم في نيويورك عام ١٩٤٢ وفي
باريس عام ١٩٤٧ :

وإذا استعرضنا انجازات الحركة السريالية في
الفنون المختلفة نجد أن حصاتها في الانتاج المسرحي كان
ضئيلا اذا قورن بالفن العظيم الذي أثمرته في مجال
التصوير والشعر . وربما يرجع ذلك - كما يقول النقاد

الشهير **مارتن اسلن** - الى أن فن الكتابة المسرحية يتطلب
قدرا من الوعي أكثر من الفنون الأخرى بحيث يصعب على
الكاتب المسرحي أن يكتب عملا يعتمد تماما على « تكتيك
الحركة التلقائية الذاتية الذي ابتاعه **بريتون** » . (مسرح
العبث) - لندن ١٩٦٢ .

وكانت مسرحية « **الغولاب ذو المرأة** » ذات مسماء
جميل « ومسرحية « **أسفل الحائط** » التي نشرهما
لوى اداجون معا عام ١٩٢٤ من طلائع المسرح السريالي
والمسرحيتان لا يمكن اعتبارهما أعمالا فنية عظيمة بأية
حال . فالأولى مجرد « استكتش » ممتع يقوم على فكرة
تقليدية تكسر من تقليديتها جدة العرض وغرابتها : فعند
رفع الستار نرى خليطا غريبا من الشخصيات على المسرح :
نرى جنديا يلتقى بامرأة عارية تماما . ثم يظهر رئيس
الجمهورية في صحبة جنرال زنجي . ثم تتقدم من رئيس
الجمهورية توأمتان ملتصقتان وتوسلان اليه أن يسمح
لهما بالزواج دون أن ترتبط واحدة منهما بالآخرى ! ثم
يعبر المسرح رجل يركب دراجة بثلاث عجلات وله أنف
بالغ الطول لدرجة انه يضطر الى رفع رأسه عاليا كلما
أراد الكلام . ثم يتقدم **تيودور فرانكل** - وكان من أعضاء
الحركة السريالية - الى الجمهور ليقيم لهم شخصية الجنمة
الطيبة .

وبعد تلك المقعدة أو « البرولوج » تبدأ المسرحية
بمشهد تقليدى وهو عودة الزوج المتعب من العمل الى بيته
ليجد زوجته فى حالة من الاضطراب الشديد مما يثير
شكوكه . فالزوجة تنظر بتوتر شديد الى دولاى فى جانب
من المسرح وترجو زوجها الا يقترب منه أو يفتح له ،
ويستمر المشهد فى التصاعد حتى يصبح الجو مشجونا تماما
بالتوتر والغيرة والاثارة الجنسية . ثم يختفى الزوجان
فى الحجرة المجاورة وأخيرا وبعد فترة من الصمت
الرهيب ، يظهر الزوج وملابسه غير مهتمة ثم يتجه الى
الدولاى ويفتحه فإذا بمركب عجيب يخرج منه يضم كل
الشخصيات التى قابلناها فى « البرولوج » وينتهى
العرض بأن يتقدم رئيس الجمهورية ويعنى أغنية لا معنى
لها .

أما المسرحية الثانية « أسفل الحائط » فهى عبارة
عن حدث تقليدى تتخلله فقرات سرالية . والحبكة
الأساسية تغرق فى الرومانسية الى حد يثير السخرية .
فهى تقدم لنا شابا تركته حبيبته يتجه الى فندق صغير
فى الريف ليداوى جراح قلبه وهناك تقع خادمة بالفندق
فى حبه ثم يجبر هذا الشاب الخادمة على أن تنتحر حتى
تثبت له حبه بصورة تقطع كل شك . وفى الفصل الثانى
نجد بطلنا فردريك وحبيبته الجديدة يهيمنان على غير هينى
فى جبال الألب العالية . وتنتهى المسرحية بأن يلتقى البطل

فردريك بالراوى الذى صاحب جميع مشاهد المسرحية
ويكتشف فيه « قرينه » :

ورغم الفقرات السريالية التى تتخلل العرض كالظهور
المفاجئ للامنطقى لمجموعة عمل باريسيين فى زيفهم
الموحد ، وكظهور الجنياث على المسرح فالمسرحية تنتهى
أساساً الى المسرح الرومانسى الذى عهدناه فى كتابات
فينكتور هيجو والفريد دي موسيه .

بعد ذلك تعاون كل من اراجون وبريتون فى كتابة
مسرحية بعنوان « كنوز اليسوعيين » - تلك المسرحية
التي حاول كل منهما أن يتبرأ منها بعد إنشقاق اراجون
عن الحركة السريالية . وربما كان الشئ الوحيد الجدير
 بالذكر فى هذه المسرحية هى أنها تنبأت بقيام الحرب
العالمية الثانية . ولم يفت بريتون أن يستغل تلك النبوءة
التي صدقت فى تأكيد أهمية وقيمة منهجه فى الكتابة
التلقائية فقد كان يؤمن أن من شأن هذا المنهج أن يشجذ
بصيرة الفنان وقدرته على الحدس والفراصة التي تقترب
من التنبؤ .

ومن الجدير بالذكر هنا أن الأعمال المسرحية العظيمة
التي أبدعها ائتونين أرتو وروجيه فيتراك والتي كان لهما
أكبر الأثر فى تطوير المسرح الفرنسى المعاصر قد تمت بعد
انفصالهما رسمياً عن الحركة السريالية بزعاظة بريتون ،

أو - بمعنى أصبح - بعد فصلهما منها . فقد أراد كل من أرتو وفيتراك إخراج مسرحيات سريرية بعيدا عن إطار الحياة أى من خلال المسرح المعترف به حينذاك . ورأى بریتون أن هذا خيانة لمبادئ السيرية وترديا منها فى هرة غرائز الكسب والشهرة مما دعاه الى طردهما رسميا من الحركة السيرية عام ١٩٢٦ . وأثر ذلك قام أرتو وفيتراك بإنشاء « مسرح الفرييد جارى » الشهير الذى افتتح فى أول يونيو عام ١٩٢٧ ببرنامج يتكون من مسرحية من فصل واحد كتبها أرتو بعنوان « اضطرابات فى المعدة أو الأم المجنونة » ومسرحية أخرى من ثلاثة فصول مقسمة الى خمسة مشاهد كتبها فيتراك وسماها « الغاز الحب » .

وتمثل مسرحية فيتراك أول محاولة جادة ومتماسكة لكتابة مسرحية سريرية خالصة فى الشكل والموضوع ومنهج التأليف أيضا . وربما ساعد فيتراك فى ذلك أن الموضوع الذى اختاره دكنه من استخدام تكنيك التأليف التناقضى . اذ تعالج المسرحية اختلاط السادية والرقية الشعاعية فى خيال جيبين بحيث يصعب التفريق بين الحلم والواقع أو بين ما يحدث فعلا وما كان يمكن أن يحدث . والى جوار الجيبين تظهر شخصيات نهجاسية معروفة مثل لويد جورج - الذى يقوم على المسرح بشمزيق

بعض البعث مستخدما منشارا - ومثل موسوليني .
ويظهر فيتراك نفسه على المسرح في عدة مشاهد . فهو
يظهر مثلا في نهاية المشهد الأول وقد تلوخ بالدماء ويخبر
المتفرجين وهو لا يكاد يتمالك نفسه من الضحك بأنه
حاول الانتحار بإطلاق النار على نفسه وفشل . وقد كان
يكور المسرحية أيضا سرياليا إلى أبعد الحدود بحيث كان
كل مشهد يمثل لوحة سريالية . فنجد المنظر في المشهد
الرابع من المسرحية يمثل محطة قطار وشاطئ بحر وبهوا
في فنلق ودكانا لبيع القماش وعربة أكل في قطار وميدانا
عاما في الوقت نفسه .

ورغم تلك القوضى الظاهرية تتميز المسرحية في
بعض مواقفها بقدر كبير من الشاعرية مثل ذلك المشهد
الذى يناقش فيه البطل باتريس مشكلة اللغة كوسيلة
للتفاهم مع المؤلف نفسه :

المؤلف : كلماتك يا صديقى تجعل كل شيء مستحيلا .

باتريس : اذن . . فلتخلق مسرحا دون كلمات .

المؤلف : ولكن يا عزيزى . . ألا ترى أن ذلك فضلا هو
ما سمعت الله دائما .

باتريس : أهذا صحيح ؟ ألم تملأ فمى بعبارات الحب ؟

المؤلف : كان عليك أن تبصق تلك العبارات .

باتريس : حاولت . . . ولكن الكلمات تحولت إلى طائشات
أو إلى لحظات دوار

المؤلف : هذا ليس ذنبى . الحياة تفعل ذلك .

وربما كان هذا الحوار بشيرا بالاتجاه الذى سلكه
كل من فيتراك وأرتو تدريجيا والذى انتهى بتيارى مسرح
العبيث الذى يستقر من اللغة كوسيلة للاتصال بين البشر
ومسرح الحركة والعنف الذى يحاول الاستغناء عنها تماما .

وشيئا فشيئا نجد مسرحيات فيتراك التالية مثل
« فيكتور أو فليستولى الأطفال على السلطة » ومسرحية «
الدئب الأدمى » تركز على مشكلة التفاهم وعلى انفصال
اللغة عن الواقع وعجزها عن تحقيق الاتصال الإنسانى .
ونجد أرتو فى تجاربه المسرحية وكتاباتة النقدية يدعو
الى مسرح يستخدم السحر والأسطورة فى التعرية القاسية
العنيفة للصراعات المتأصلة فى اللاوعى الإنسانى الجماعى
وهو ما أسماه « بمسرح القسوة » - أى المسرح الذى يقوم
على الشكل والحركة والاضاءة ويستبدل بالكلمات « البلاغة
الحركية » وربما كان الفرق بين مسرح القسوة الذى أراد
أرتون ومسرح الحلم الذى أراد السرياليون هو تركيز أرتو
على اللاوعى الجماعى بدلا من اللاوعى الفردى الذاتى للفنان
ورغبته فى التوصل لتصوير هذا اللاوعى الفردى
بالأسطورة بدلا من الأحلام والرؤى الفردية ، وتوسيله
بالشكل والحركة بدلا من الشكل والكلمة .

ويمكن أن نقول أن المسرح المعاصر في أوروبا بجميع اتجاهاته من مسرح العبث إلى الغضب إلى مسرح الأحداث والمسرح العنفي لم يكن ليوجد لولا الحركة السريالية باقطابها جميعا - تلك الحركة التي أكدت قصور المنطق والعقل الواعي وقدمت الحلم واللاوعي ثم الأسطورة كركائز أساسية. في فهم حقيقة النفس البشرية وأكدت أن النفس حياة كامنة وثرية مليئة بالإضداد والمتناقضات وكسرت قواعد التعبير المعروفة في شتى الفنون .

التعبيرية

ربما كانت التعبيرية أكثر المذاهب الفنية الحديثة تأثيرا في بلورة المسرح العربي المعاصر في أشكاله وأساليبه التجريبية المعروفة . فبالزعم من أن التعبيرية كحركة محددة المعالم قد ازدهرت في ألمانيا في الفترة ما بين ١٩١٠ - ١٩٢٥ أساسا إلا أن المبادئ والأساليب الفنية التي نادى بها التعبيريون قد استمرت سنين طويلة في مجال المسرح بعد انحسار الموجة الأولى للتعبيرية وامتد تأثيرها خارج ألمانيا . ففي روسيا مثلا نجد تشابها كبيرا بين التعبيرية وبين نظرية **يفجين فاختانجوف** المعروفة باسم الواقع الخيالي والتي تنتصر لمبدأ تشويه الواقع كوسيلة من وسائل الإبداع والخلق وترى أن هدف الفن الشرعي هو التعبير عن مشاعر الفنان بدلا من محاكاة الواقع أو الطبيعة (انظر مقالة **وليام كولكا** التي نشرها في كتاب المسرح الشامل - ١٩٦٩ - بعنوان **فاختا نجوف والمسرح الأمريكي في الستينيات**) .

وفي بولندا نجد المخرج العالمي **جروتوفسكي** يستخدم أساليب التعبيرين الفنية في بلورة مدرسته المشهورة في

الإخراج المسرحي (انظر كتاب تجارب جديدة في الفن المسرحي للدكتور سمير سرخان) تلك المدرسة التي أثارت ضجة كبيرة عند عرض **أكروبوليس** التي أخرجها **جروتوفسكى** في مهرجان أدنبره وفي عام ١٩٦٨ . وفي إنجلترا نجد المخرج المبدع **بيتر بروك** يلجأ الى أساليب المسرح التعبيري في إخراج رائعته **المارساد في الستينيات** أيضا .

ما هي التعبيرية :

والتعبيرية - كما يتضح من اللفظه نفسها - مذهب يرفض مبدأ المحاكاة الأرسطية ويحل محلها مبدأ التعبير عن مشاعر الفنان في تناقضاتها وضراعاتها ويتخذ من هذه الرؤى الذاتية والحالات النفسية موضوعا مشروعا للإبداع الفني . لقد تميز هذا المذهب أكثر من أى مذهب فنى آخر سبقه بالذاتية المفرطة - كما أشار الناقد **جيرالد ويلز** - حيث نجد الفنان التعبيري - كما يقول **برناردس** - **هايزر** في كتاب التعبيرين الألمان - يلجأ الى تشويه الواقع عن طريق التبسيط والمبالغة والتفتيت وخلط الواقع دائما بالحلم والرمز واستخدام نبرة انفعالية عالية بحيث تتحول إلى رؤية موضوعية إلى رؤية بالغة الذاتية . . . بالغة الغرابة وفى أحيان كثيرة بالغة القبح .

اصطلاح « التعبيرية » :

اختلف مؤرخو الأدب حول منشأ اصطلاح التعبيرية فذهب فريق تزعمه ر. صامويل و ر. ه. توماس (في كتابهما التعبيرية في الحياة والأدب والمسرح في ألمانيا ١٩٣٩) الى أن الناقد الفني و. ورينجر كان أول من استخدم هذه الكلمة في وصف بعض لوحات سيزان وفان جوخ وماتس وكان هذا عام ١٩١١ . أما الفريق الآخر على رأسهم ج. ييثيل (الأدب الألماني الحديث - ١٩٥٩) فيرجع أن اصطلاح التعبيرية ابتدعه الناقد الأدبي أوتوتسور ليندي في عام ١٩١١ في معرض الحديث عن بعض الشعراء في مجلته الأدبية شارون .

التعبيرية والحركة الرومانسية :

لقد واكبت نشأة التعبيرية - خاصة في ألمانيا - عدة ظروف اجتماعية وسياسية ، ومع ذلك فإن الأسس الفلسفية والجمالية التي استندت إليها تلك الحركة لا يمكن تفسيرها فقط في ضوء تلك الظروف التاريخية التي عاصرتها مثل الحرب العالمية الأولى والثورة الاجتماعية التي أعقبتها في ألمانيا .

إن الأصول الحقيقية للتعبيرية تكمن في تلك النظرة الجديدة للعالم والفن والانسان التي أتت بها الحركة الرومانسية التي أرسيت قواعدها في أوروبا في النصف

من القرن التاسع عشر وساهم في بلورتها فلاسفة
جيان جاك روسو ووليام جودوين وشعراء مثل وردز
وكوليرج وشميلي وبايرون والمثاليين الألمان (وإن لم
ر لها أن تحدث تأثيرا ملموسا في المسرح حينذاك) .
د رفعت الحركة الرومانسية شعار الثورة ضد كل ما هو
دائم ومدرّوس ومقبول سواء في مجال الفن أو السياسة أو
المجتمع أو العقائد ومجدت الفرد وآمنت بقوة الروح فوق
المادة وأحاطت شخصية الإنسان بهالة من القداسة واحتلت
ملكته الخيال والحدس محل العقل والمنطق . ولم يعد الفن
في ضوء فلسفتها مرآة للحياة وإنما مصباحا ينيروها
ويضيف إليها عوالم جديدة ورؤى من نفس الفنان ذاته ولم
يعد الفنان مخلوقا اجتماعيا موهوبا بل أصبح نبيا
وفيلسوبا .

البدائيات الأولى في الفن التشكيلي - القبح والكاريكاتير :
لم تكن التعبيرية لتنشأ دون الحركة الرومانسية التي
سبقتها . ومع ذلك فالفنان التعبيري - بالرغم من اعتناقه
لمبدأ الثورة وإيمانه بذاتية الفن والفنان - يختلف عن
الرومانسيين الأوائل في رفضه للنظرة المثالية للإنسان
وفي مفهومهم لفلسفة الجمال .

لقد اقترنت أعمال الفنانين التعبيريين دائما سواء
في مجال الأدب والمصرح أو في الفنون التشكيلية بلفظتي
القبح والكاريكاتير كما يوضح لوثر جوتثر بونخهايم في

كتابيه فن التصوير عند التعبيرين الألمان (١٩٦٠) . وربما كان فان جوخ من أوائل الفنانين الذين اكتشفوا هذا التشابه بين أسلوب التعبيرية وأسلوب الكاريكاتير ففي أحد خطاباتة نجده يستخدم كلمة الكاريكاتير عندما يصنف كيف رسم لوحة لواحد من أقرب أصدقائه الى قلبه .

« ان رسم الشعب الأسناسي لا يعد سوى مرحلة أولية أبدا . بعدها غنى التغيير . . . فإلتجأ أولا في تلوين المشاعر الأثمة فأنخلط بالبرتقالي بالفضي بالليموني . . . وأسيتجسل حائط الحجر في الخلفية فلوون أزرق عميق غنى بحيث تبدو رأس صديقي في النهاية وكأنها نجمة لامعة تتألق في السماء الزرقاء . ولكن للأسف يا صديقي لن يأخذ الجمهور مبالغاتي في اللونين هذه مأخذ الجد ولن يرى فيها سوى نوع من الكاريكاتير الفكاهي » .

الكاريكاتير كوسيلة لتحقيق الصديق الفني :

لقد كان فان جوخ على حق في وصف طريقته في التعبير بالكاريكاتير وان كان كاريكاتيرا جادا لا يقصد منا الفكاهة . فهناك تشابه كبير بين أسلوب الكاريكاتير والأسلوب التعبيري . ففنان الكاريكاتير يبالح ويبسط ويشوه الواقع ليعبر عن تصور خاص به لموضوعه وهو تصور عادة ما يثير الضحك . وإذا تجاهلنا عنصر الفكاهة لا نجد ثمة اختلاف بين الكاريكاتير والتعبيرية فالفنساز

التعبيرى ببسط ويبالغ ويشوه وان كانت رؤيته الخاصة
للواقع عادة ما تكون مؤلفة أو حزينة أو مرعبة .

ولقد كان الفنان النرويجى **ادفارد مانش** من أوائل
الفنانين التشكيليين الذين حاولوا استكشاف أساليب فن
الكاريكاتير واستخدامها فى بلورة المدرسة التعبيرية فى
التصوير .

«**تلقى** عمل له بعنوان «**الصراخ**» عرض عام ١٨٩٥
تجذره أن يجزل الصرخة المحور الأساسى الذى تلتقى
عنده كل الخطوط دون أى اعتبار للواقعية وكأنه يقول
ان لحظة الانفعال يمكن أن تزلزل رؤيتنا للواقع من حولنا
تماما . أما وجه الانسان الذى يصرخ فى اللوحة فقد
صوره مانش فى خطوط بسيطة وحادة يغلب عليها طابع
لمبالغة الشديدة بحيث أصبح تصويرا كاريكاتوريا لوجه
بيت أو هيكل عظمى بعينيه الجاحظتين وحدوده الغائرة .
كما تعتمد مانش أن يترك سبب الصرخة مجهولا مما يزيد
من التوتر التعبير وأثره على المشاهد لأن الصرخة أصبحت
طلقا مرعبا ليست له حلول أو أسباب يمكن تفاديها .
نتج عن اعتناق الفنان التعبيرى لأساليب الكاريكاتير فى
تصوير رؤياه الخاصة ابتعاده عن الجمال بمفهوده
لتقليدى . وعندما هاجم النقاد مانش لقبح لوحته قال :

«**ان صرخة الرعب لا يمكن أن تكون جميلة . ولو**

وجدتموها جميلة فنى لوحة لى أكون قد كذبت وزينت جوهراً
الألم . (قصة الفن - ل . هـ . جومبيريتش) .

الجمال والصدق الفنى :

لقد آمن التعبيريون بأن الجمال هو صدق التعبير
مهما كان هذا التعبير قبيحاً ورفضوا الجمال بمفهومه
التقليدى أو الكلاسيكى أو الرومانسى المبتذل - أى تصوير
الأشياء كما يجب أن تكون عليه فى اكتمالها المثالى أو
تصوير الأشياء المبهجة للنفس بصرف النظر عن الحقيقة
فى كليتها .

ومن أبدع الأعمال التشكيلية التى يتضح فيها هذا
المفهوم التعبيرى للجمال تمثال الشفقة الذى أبدعه الفنان
والكاتب المسرحى التعبيرى الشهير ارنست بارلاخ
(١٨٧٠ - ١٩٣٨) وهو يصور امرأة تتسول غطت وجهها
بملاءتها وانحنى قامتها فى ذلة بالغة ولم يعد يظهر منها
سوى كفين كبيرتين تمتدان فى ضراعة . ونرى هذا المفهوم
الجديد للجمال أيضاً بوضوح فى لوحات الفنان والكاتب
المسرحى التعبيرى أوسكار كوكوشيك. الذى أثارت أعماله
التشكيلية الأولى عاصفة من الاحتجاج فى فيينا عام ١٩٠٩ -
خاصة لوحة أطفال يلعبون والتى كسر فيها المفاجىء
اللامنطقى لمجموعة عمال باريسيين فى زيهم عليها ذوق
الجمهور فى أعمال روبنز وفيلاكوى وجينزبارا ورينولدز .

لقد كانت لوحة كوكوشكالا لا تبعث على السرور والانشراح
وانما على الحزن والأسى فالأطفال فى لوحته يأتون من
الجانب الشائه والحزين فى الحياة وتعكس أجسامهم
ووجوههم هذه الحقيقة بوضوح . لقد حاول الفنانون
التعبيريون عن طريق المبالغة والتشويه الذى يقرب من
الكاريكاتير واختيار موضوعاتهم من جانب الحياة المظلم
الشائه أن يسجلوا احتجاجا غاضبا على القسوة والظلم فى
عالمهم وعلى كم العذاب الانساني الهائل الذى يـسـاد
مجتمعاتهم فى ذلك الوقت .

مفارقة الذاتية المفرطة والوعى الاجتماعى العميق :

ان المفارقة الكبرى التى يلمسها الدارس للمذهب
التعبيرى هى أن التعبيريين رغم ذاتيتهم المفرطة وإيمانهم
بأن الرؤية الذاتية هى الحقيقة الوحيدة الصادقة كان لديهم
وعى اجتماعى عميق يقترب من الثورية فى كثير من الأحيان
وكان تعاطفهم دائما مع الرجل العادى المطحون - أو
ما اصطلح على تسميته فيما بعد بالرجل الصغير - وربما
كان هذا الرجل الصغير الذى ناصره التعبيريون هو الابن
الشرعى للهمجى النبيل الذى رأى فيه جان جاك روسو
ابان الحركة الرومانسية الأولى تجسيدا للطبيعة التى لم
يفسدها المجتمع وربما كانت الصورة الجديدة الشائهة
للبيسطاء هى المقابل العصى لسكان الريف الذين كتب
عنهم الشاعر الانجليزى الرومانسى **ودزورث** - أن تفسير

مفارقة الذاتية المفرطة والوعى الاجتماعى - ذلك الوعى الذى أدى فى بعض الأحيان الى العمل الثورى سواء لدى الرومانسيين مثل بايرون الذى مات يدافع عن استقلال اليونان أو لدى التعبيريين مثل نولدر وبريشر اللذان حاولا تطبيق برنامج عمل سياسى محدد - ان تفسير تلك المفارقة هو رغبة الفنان الرومانسى والتعبيرى من بعده فى تجسيد رؤيته الخاصة فى عالم الواقع عن طريق الثورة والتعبير الاجتماعى بحيث يصبح العالم الخارجى مطابقا لرؤياه الخاصة .

ولقد وجدت روح الثورة الاجتماعية التى ميزت التعبيرية تربة خصبة فى ألمانيا حيث نجحت فى استثارة غضب وثورة الطبقة المطحونة مما جعل حزب الاشتراكيين القوميين يضطهدها بمجرد وصوله الى الحكم بل ويفرض حظرا كاملا على كل مذاهب الفن الحديث . وكان مصير زعماء التعبيرية إما النفى أو منع أعمالهم من الظهور الى النور . وكان هذا مصير الفنان المبدع ارنست بارلاخ .

بدايات التعبيرية فى المسرح :

... رغم أن المذهب التعبيرى قد ازدهر فى الفترة ما بين ١٩١٠ - ١٩٢٥ أى أن ازدهاره عاصر الحرب العالمية الأولى والثورة التى تلت هذه الحرب فى ألمانيا بحيث وصف بعض النقاد المذهب التعبيرى بأنه انعكاس طبيعى

للهزة الروحية والاجتماعية العميقة التي سببتها تلك الأحداث - بالرغم من هذا فقد كان للتعبيرية بدايات في المسرح سبقت تلك الأحداث وكانت أهم هذه البدايات هي بعض أعمال الكاتب السويدي أوجست سترندبرج .

ان أعمال سترندبرج تمثل في مجموعها تطورا من الطبيعية في البداية مثل مسرحيات الأب ١٨٨٧ والآنسة جوليا ١٨٨٨ - الى الرمزية - كما نجد في مسرحيات بعد الحريق وسوناتا الشبح ١٩٠٧ . ومع ذلك فان جوهر أعماله الحقيقي يتخطى أمثال تلك التصنيفات - لقد كانت الدفقة الشعورية في أعماله دفقة دينية في أساسها وكانت أعماله دائما تدور حول قضايا لا زمنية مثل الخير والشر والذنب والتكفير . وفي معظم الأحيان كانت هذه الصراعات تتركز في وجدان شخصية منعزلة تمثل في العادة وجدان المؤلف نفسه .

ان هذه الملامح الأساسية لرؤية سترندبرج الدرامية تظهر بوضوح في ثلاثيته الطريق الى دمشق (١٨٩٨ - ١٩٠١) وتظهر فيها أيضا - وربما للمرة الأولى في عمل درامي - الملامح الأساسية التي ميزت الدراما التعبيرية فيما بعد وهي :

أولا : استخدام أنماط بشرية عامة مثل الغريب والمجنون والطبيب بدلا من استخدام شخصيات متفردة بالطريقة الدرامية التقليدية .

ثانيا : الاستغناء عن الحبكة التقليدية وتفتيت الحدث.
الى مشاهد منفصلة متتالية تعبر عن مراحل تطور في الشخصية المحورية - التي هي وجدان المؤلف - في رحلتها الشاقة نحو هدف روحي سام .

ثالثا : توحيد الكاتب مع الشخصية المحورية في العمل . والشخصية المحورية في هذا العمل هو الغريب الذي يعاني خلال رحلته كل أنواع العذاب النفسي حتى يصل الى خلاصته الروحي - أما الشخصيات الأخرى في المسرحية فهي مجرد تجسيد لصراعات البطل النفسية وليس لها وجود منفرد محدد . لقد كانت مسرحية الطريق الى دمشق أول بداية حقيقية للدراما التعبيرية قبل ظهورها كحركة درامية محددة المعالم فيما بعد .

وتلت هذه البداية مسرحية **الحلم** التي كسبتها ستروكلبرج عام ١٩٠٢ فكان لها تأثير كبير وقوى في بلورة التعبيرية في المسرح . فالحديث هنا يبدو كالحلم وينتفي منه قانون السببية والمنطق . والشخصيات تنقسم وتزدوج وتتكرر وتتعدد ويذوب بعضها في البعض والأحداث التي تجري تكتسب معناها في علاقتها بخلفية لا واقعية - فالمسرحية تبدأ بحوار بين الاله اندرا وابنته التي ترجو السماح لها بالنزول الى الأرض لتخفف من آلام البشر . ومثل هذا المشهد الافتتاحي كثيرا ما يتكرر في الدراما التعبيرية . وتتميز المشاهد المنفصلة التي تتكون منها هذه

المسرحية - رغم واقعيتها - بارتباطها دائما بمستوى آخر
روحي . وكانت هذه أيضا سمة أخرى هامة في الدراما
التعبيرية فيما بعد - أي تقديم المشهد على مستويين أحدهما
واقعي والآخر روحي . لقد وضع سترندبرج شخصية
الكاتب في مركز العمل الدرامي وخلط الواقع بعالم ما فوق
الطبيعة واستعاض عن الحدث التقليدي بمشاهد تكاد
تكون مستقلة ولا ترتبط الا في وجدان الشخصية المحورية -
مشاهد تمتزج فيها الواقعية بالرمز والحلم واستخدام لغة
ذات شحنة انفعالية قوية قد تخفت أحيانا فتصبح شاعرية
رقيقة وقد ترتفع أحيانا أخرى الى درجة الصراخ والمبالغة
الهستيرية . وهكذا ساهم في ارساء دعائم المسرح التعبيري .

والتقى التيار الذي بدأه سترندبرج في المسرح بتيار
دراما النقد الاجتماعي والسخرية اللاذعة من القيم
البرجوازية الذي ازدهر في ألمانيا في الفترة السابقة لنشأة
التعبيرية على أيدي فرانك فيدكندي وكارل شميتنهايم .
ومن الثناء هذين التيارين نشأت الدراما التعبيرية الألمانية .

ظروف نشأة الدراما التعبيرية في ألمانيا :

نشأت التعبيرية كرد فعل عنيف انعكس في شتى
مجالات الابداع الفني والفكري ضد العقائد التي سادت
أوروبا في أواخر القرن التاسع عشر والتي آمنت بسيطرة
المادة في أشكالها المتعددة على الروح والانسنان - تلك

العقائد التي وجدت تعبيرها الفنى فى المذهب الطبيعى وأيضاً فى المذهب التأثيرى رغم اختلافه العميق عن الطبيعية . لقد ظهرت التعبيرية لتنادى بسيادة الروح على المادة وبأن الفرد ليس نتاجاً وعبدًا لظروف وقوى اجتماعية ومادية وتاريخية لا يستطيع التحكم فيها وإنما هو نفسه عنصر خلاق محرك يمكنه تغيير العالم وفق رؤيته ، لقد حمل لواء التعبيرية جيل ولد فى الحقيقتين الأخيرتين من القرن التاسع عشر - جيل خاض تجربة الحرب العالمية الأولى الطاحنة وبعدها فى ١٩٣٣ تجربة النازية

مراحل تطور التعبيرية :

وعلى أيدى أبناء هذا الجيل مرت التعبيرية بمرحلتين ملحوظتين :

أولاً : مرحلة ما قبل الحرب : تميزت الدرامات التعبيرية حينذاك بالذاتية المفرطة وروح البحث وسسط فوضى القيم والعقائد - عن الخلاص والبعث الروحي . فنجده أن معظم المسرحيات التى كتبت فى إطار التعبيرية فى هذه الفترة مسرحيات تصور تجارب شخصية لمحاولة الفرد التحرر من أثقال الحياة المادية والروتين اليومي بحثاً عن وجود أغنى وأفضل . ورغم طابع الذاتية وروح التصوف الدينى التى ميزت المسرحيات التعبيرية فى هذه الفترة إلا أن بعض هذه المسرحيات الأولى تقدم أيضاً -

على استحياء - نغمة التغير الاجتماعي فتصوّر أحيانا المظاهر القبيحة للمدينة الحديثة وتعرض في بعض الأحيان لمعاناة الطبقة العاملة . كما نجد أيضا في بعض هذه المسرحيات احساسا غامضا بقرب وقوع كارثة ما . وكثيرا ما عبر كتاب هذه الفترة عن هذا الاحساس بتصوّر نشوب حرب عالمية تدمر كل شيء لتفسح المكان لظهور عالم فاضل يحكمه قانون الحب كما نجد في مسرحية **كارل هاويتهمان** المسماة **الحرب** (١٩١٢) .

وفي فترة ما قبل الحرب ارتبط هذا الاحساس الغامض بقرب وقوع الكارثة ونشوب حرب واسعة النطاق عند بعض الكتاب بفكرة الثورة بحيث دخلت تيارات اجتماعية ثورية الى الحركة التعبيرية . وتظهر روح الثورية هذه في الأسماء التي اختارها التعبيريون لمجلاتهم ودورياتهم مثل **دي أكسون** (التحرك) ١٩١٠ و **درشتورم** (العاصفة) ١٩١٠ و **ريفولوسيون** (الثورة) ١٩١٢ . ورغم أن هذه النزعة الثورية لم تكن موجهة ضد نظام بعينه أو طبقة بعينها في بادئ الأمر الا أن هجومها كان يتركز أساسا ضد البرجوازية والمجتمع الرأسمالي .

أما أبرز كتاب التعبيرية في هذه المرحلة الأولى فكانوا **أوسكار كوكوشكا** و **أرنست بارلاخ** و **فرانز ويرفل** و **راينهارد سورج** . ورغم أن **كوكوشكا** كان أولا وأخيرا رساما ولم يبذل جهدا أو وقتا كبيرا في ممارسة الأدب

إلا أن مسرحياته الأولى - مثل القساثل - أهل النساء (١٩٠٧) والشجرة المحترقة (١٩١١) يمكن اعتبارها من أوائل المحاولات المسرحية التعبيرية .

لقد ركز كوكوشكا في هذه المسرحيات على الصراع بين الرجل والمرأة متخذاً من مراحل هذا الصراع القاسي وسيلة لتصوير فكرة تحقيق الخلاص والتطهر عن طريق الألم والعذاب . ونجد في هذه المسرحيات الملامح الفنية للمسرح التعبيري التي تبلورت بصورة أوضح فيما بعد مثل تجريد الشخصيات بحيث تصبح أنماطاً - كالرجل والمرأة - وتفتتت الحدث إلى مشاهد مستقلة يلفها الغموض واستخدام لغة عنيفة متفجرة عالية النبرة .

أما في أعمال بارلاخ في هذه المرحلة الأولى فيتخذ البحث عن الخلاص والتطهر صورة البحث عن الله الذي يتجسد أحياناً في صورة الأب . ويمثل هذا البحث المضني عن الله جوهر معظم مسرحياته . ففي مسرحيته الأولى اليوم الميت (١٩١٢) نرى أما وابنها يسكنان بهوا واسعاً يلفه الظلام طول الوقت. ويحتدم بينهما صراع مرير حيث أن الأم تحاول أن تبقى الابن تحت سيطرتها بينما ينشد هو البحث عن أبيه ويرى في لقاءه به خلاصاً الروحي . ونكتشف في النهاية أن الأب هو الروح أو الله . وفي هذه المسرحية تختلط الصوفية بالواقعية . والآثار بالكاريكاتور . كما يتضح في المشهد الذي تمتلئ فيه

جوادا سحرىا كان الأب المجهول قد أرسله لابنه حتى يتمكن من الهرب والتحليق الى عوالم أفضل .

ان مسرحيات **بارلاخ** تعتبر أصدق تمثيل للتيار الصوفى الدينى فى التعبيرية وقد استمر هذا التيار واضحا فى مسرح **بارلاخ** حتى بعد قيام الحرب واندلاع الثورة وظهور تيار الصراع الاجتماعى فى المسرح التعبيرى حتى أخرج النازيون لسانه فى عام ١٩٣٣ . وتميز نفس الروح مسرحيات الشاعر **فرائزويرفل** ويظهر تأثير الشعر الغنائى بوضوح فى مسرحه خاصة فى أحسن مسرحياته **الرجل المرأة** - وهى تعالج فى قالب فاوستى فكرة الخلاص الروحى والصراع بين الخير والشر - ذلك الصراع الذى كان دائما بؤرة الحدث فى كل أعماله .

اما مسرحيات **سودج** فتعكس بدايات الاهتمام بالقضايا الاجتماعية والصراع بين الفرد والمجتمع (ممثلا فى الأسرة خاصة الأب) - ذلك الصراع الذى أصبح فى المرحلة التالية من التعبيرية ملمحا أساسيا من ملامحها . وفى مسرحيته الشهيرة **الشعناذ** (١٩١٢) يصور لنا **سودج** الصراع بين بطل المسرحية - يسميه الشاعر - وبين العالم الواقعى فى مجموعة من التابلوهات المتتالية التى تصور مشاهد من الحياة اليومية التى تعج بالأنماط . ولا يقدم **سودج** هذه الأنماط بصورة واقعية وانما بصورة كاريكاتورية تثير الضحك أحيانا والرعب أحيانا أخرى .

وبعد ذلك يتحول البطل من الشاعِر الى الابن وينتقل الصراع الى داخل أسرة البطل ويصبح صراعا بين الابن والأب الذى يمثل هنا النظم والقيم الاجتماعية الموروثة . ويعبر سورج عن رفضه لهذه القيم بصورة مبالغ فيها اذ يجعل الأب مهندسا مجنوناً يؤمن بالتقدم العلمى . وتنتهى المسرحية بأن يقتل الابن أباه عن طريق السم ليحرره من وجوده التافه . ولقد ظل الصراع بين الابن والأب وسيلة درامية مفضلة لدى الكتاب فى هذه المرحلة لترجمة الصراع بين التقاليد الموروثة وروح الثورة كما نجد فى مسرحية الابن (١٩١٤) للكتاب والتر هازتكليفر ومسرحية قتل الأب (١٩١٥) للكتاب ارنولت بروئن .

ثانيا : مرحلة ما بعد الحرب :

أما المرحلة الثانية فكانت بعد الحرب حيث أدت الفوضى الشاملة التى نتجت عنها الى ارتفاع ضيحة تدعو الى تصالح البشر والى قيم اجتماعية جديدة تقوم على المحبة ، وهكذا انغمس المسرح التعبيرى فى القضايا الاجتماعية وركز على الصراع بين الفرد والمجتمع ومحاولة الفرد اىصال رسالته الى المجتمع فنجد فى هذه المرحلة مسرحيات تدور حول اداة الحرب مثل مسرحية السباق (١٩١٧) التى كتبها فريتمز فون أوبره ومسرحية تحول الصور (١٩١٨) التى كتبها توالر . كما نجد مسرحيات تعالج قضايا استغلال العمال وسيطرة رأس المال على الفرد

وتحكم الآلة في حياة الإنسان مثل مسرحيات جيورج
كايوزر - خاصة مسرحيته الشهيرة غاز (١٩١٨) وكانت
الجزء الثاني من ثلاثية توجت كايوزر ملكا للدراما التعبيرية
في هذه المرحلة .

ورغم انتقال بؤرة التركيز من الروح الى المجتمع في
مسرحيات هذه المرحلة الا ان الاساليب الفنية لم تختلف
عن المرحلة السابقة - فنجد التبسيط والتجريد واستخدام
الأنماط والمبالغة لدرجة التشبويه وخلط الواقع بالرمز
والحلم والأسطورية واستخدام اللغة استخداما انفعاليا
لبالغا كما نجد أيضا تكنيك تقديم الحدث في مشاهد
مستقلة لا يربطها سوى الفكرة العامة في وجدان البطل .

ورغم أن رؤية التعبيريين للمستقبل في هذه الفترة
اتخذت تصورا اشتراكيا بلغ في بعض الأحيان حد
الشيوعية وعلق الأمل على طبقة البروليتاريا الا اننا
لا يجب ان نبالغ في أهمية التحام التعبيرية كمذهب فني
بالكفاح السياسي لطبقة العمال . لقد كانت هذه العلاقة
عاملا ثانويا في بعض الأحيان ولم تكتسب أهمية كبيرة
الا في أعمال مجموعة صغيرة من الكتاب التعبيريين أمثال
ارنست تولر ولودفيج روييز ويوهانس ر. بريشر .

لقد كانت التعبيرية أساسا حركة روحية لا سياسية
تهدف الى اعادة تشكيل الانسان والمجتمع دون التقيد
ببرنامج عمل سياسي محدد أو أية أيديولوجية بعينها .
واستمرت التعبيرية في الازدهار حتى عام ١٩٢٣ تقريبا
حين بدأت في التقلص بعد فشل الثورة الاجتماعية وانهايار
الآمال في بزوغ عالم جديد شجاع .

التكعيبية

كان **ايمانويل كانت** قلة كتب قرب نهاية عصر « التنوير » في القرن الثامن عشر : « ان التجربة الانسانية لا يمكن أن تتبلور دون أن تكون هناك فكرة واضحة عن عالم مفهوم » . وبينما كان وجنود مثل تلك الفكرة الواضحة عن عالم مفهوم شيئا مسلما به في القرن الثامن عشر فان الأمر قد اختلف في القرن العشرين اذ أصبح الوصول الى تلك الفكرة الواضحة مشكلة أساسية واجهت كل فنان وحاول كل فنان أن يجد لها حلا على طريقته الخاصة ملتصقا معونة المعطيات العلمية والفلسفية الجديدة .

فبينما نجد الفنان السريالي مثلا يبحث عن الحقيقة في عالم اللاوعي والأحلام مستعينا بنظريات **فرويد** وعلم النفس ويعبر عن رؤيته في قالب الحلم والفانتازيا نجد الفنان التكعيبي يحاول أن يصل الى الحقيقة عن طريق أعمال العقل وتحليل التجربة المحسوسة تحليلا علميا تجريدية معتمدا على العلوم الطبيعية والرياضيات ويعبر عنها في أشكال هندسية متداخلة تتميز بالمنظور المسطح .

كان اتجاه التكعبيين الى العلم والعقل في محاولة فهم العالم والتعبير عنه فنيا شيئا جديدا حقا . فقد شهد

القرن التاسع عشر فجوة واسعة بين العلم والفن - نتج
 عنها أن فقد الفن جذوره الفكرية . وبالرغم من ظهور بعض
 التجارب الفنية التي استخدمت المنهج العلمى التحليلى مثل
 الرواية الطبيعية ، والمدرسة التأثيرية الا أن الفن والعلم
 ظللا يمثلان فى ذلك القرن نوعين مختلفين تماما من التجربة
 والمعرفة بحيث أصبح التوفيق بين النظرية العلمية والنظرية
 الجمالية شيئا مستحيلا . وعبر هاثيو أرنولد عن هذا
 الوضع حينما تساءل فى مقاله (الأدب والعلم) عما اذا
 كانت هناك وسيلة تجعل الشعر قادرا على ربط اكتشافات
 العلم الحديث بسلوك الانسان وحبه الغريزى للجمال .
 ويؤكد فى نهاية مقاله ضرورة ايجاد تلك الرابطة حتى
 يتحقق للتجربة الانسانية الاكتمال . واستمرت تلك
 المشكلة تشغل بال المفكرين حينما من الزمن وحتى أوائل
 القرن العشرين فنجد مثلا النقاد وعالم النفس المعروف
 بـ « آ . ريتشاردز » يتساءل فى عام ١٩٢٦ : « كيف يمكن
 لأى شاعر أن يعالج فكرة الله فى عالم تحكمه قوانين
 النسبية ؟ » ويضرب ريتشاردز بالشاعر ت . س . اليوت
 مثلا لمأساة الشاعر المعاصر الذى يحس بالعجز والحيرة أمام
 التقدم العلمى الذى حطم كل معتقداته الموروثة . وربما كان
 الاعتقاد الرومانسى الذى نساد القرن التاسع عشر بأن
 الخيال الشعري الخيال الابداعى يرتبط أساسا بالعواطف
 والحواس ويؤثر عن طريق الشحنة الشعورية والصورة
 المجسدة - ربما كان هذا الاعتقاد من الأسباب التى ساعدت

على انسياع الفجوة بين الفن والعلم وبالتالي بين العقل والاحساس في تلك الحقبة بحيث انتفت تماما فكرة شاعرية الأفكار - أو « شاعرية الفكر » .

وكان الجديد الذي أتى به التكعيبيون في محاولة فهم العالم المتغير حولهم والتعبير عنه هو الدعوة بأن الفنان يجب - حتى يتوصل الى الحقيقة - أن يعمل ملكة العقل لديه في تفسير وتحليل الظواهر وأنه بدون أعمال العقل لن يتوافر للرؤية الفنية القدر اللازم من الصدق . وكان الرسام الفرنسي سيزان - وهو الأب الروحي للتكعيبية - أول من نادى بذلك عندما قال : « الفنان في المتحف يتعلم كيف يفكر » . وتبعه سترووزيه فقال : « ان الذكاء متطلب أساسي في الرسام » . ومن بعدهما جاء جلايتزس ومترينجر ليؤكدوا أن الفنان التكعيبى قد رفع الفن الى مرتبة العقل دون تجاهل الحواس والعواطف : « فالعالم الذى نراه لا يمكن أن يصبح العالم الحقيقى الواقعى الا عن طريق أعمال الفكر فيما نرى » . ثم يكرران :

« لا يكفى أن يرى الفنان الشيء بل يجب أن يفكره » .

وتدرجيا تبلورت نظرية التكعيبية حتى أصبحت أقرب النظريات الفنية الى العلم . وكان لنظرية النسبية كما فسرها الفلاسفة الطبيعيون مثل ف. ه. براдли ثم وايت هيد أعمق الأثر فى بلورة الحركة التكعيبية - بل

انها تمثل الأساس الفكرى الذى قامت عليه تلك الحركة الفنية . وكانت همزة الوصل بين التكعيبيين والنظرية النسبية رجلا يدعى « بريشت » يهوى الرياضيات وكان يقيم بينهم فى مونتماتر . ولابد أن بريشت قد شرح لهم أفكاره . هو برادلى الذى كتب عام ١٨٩٣ كتابا بعنوان « المظهر والواقع » قال فيه : « ان الواقع لا يمكن أن تكون له حدود مطلقة بل تختلف تحذودة باختلاف وجهة النظر . يجب علينا أن نقبل أن الواقع متعدد الوجوه وأن ثمة وجوها متعددة قد تمثل واقعا محمدا . ان الطريقة التى نرى بها الشئ هى الشئ نفسه » .

وفى ظل النظرية النسبية التى غيرت مفهوم الزمان والمكان أصبح من المستحيل تجزئة العالم الى أماكن محددة وأزمنة محددة وأشياء محددة . ووجد الفنان التكعيبي نفسه فى عالم « انتفت منه كل المفاهيم البسيطة » كما قال الفيلسوف وايت هيد وأصبح معنى كل شئ فيه « مشروطا بعلاقاته الجماعية بكل الأشياء » . وهكذا نأكد للفنان التكعيبي ضرورة الاعتماد على عقله فى البحث عن حقيقة الأشياء حيث أن الحواس خادعة وقاصرة ، وضرورة رؤية الشئ من منظورات مختلفة حتى يتضح له أكبر قدر من مستويات الواقع ، وضرورة محاولة تصوير أى شئ فى كليته وشموليته .

ووجد الفنان التكعيبي - فى مجال الرسم الذى

تبلورت فيه تلك الحركة أولا أن عليه أن يكسر القسامة الأساسية المتوارثة وهي منظور الأبعاد الثلاثة من نقطة رؤية محددة حتى يحقق شمول الرؤية وحتى يصور أية جزئية من الواقع في كليتها - فمكونات التجربة الانسانية متشابهة دوماً ويتغير مظهرها بحسب وجهات النظر ، والزمن والضوء يمكن أن يغيرا مظهر أى شئ بحيث يختلف تماما في كل مرة . ولهذا حاول التكعيبيون أن يصوروا أى تجربة حسية أو فكرية من جميع وجهات النظر الممكنة تصورهما بحيث نراها في شمولية علاقاتها ومظاهرها المختلفة .

وحاولوا أيضا ربط العمل الفني بالواقع المحيط به باعتباره أحد أبعاد الحقيقة أو أحد مستويات الواقع .

فالمعنى الذى كان التكعيبيون يبحثون عنه فى ظل نظرية النسبية كان معنى يمكن فقط أن نجده فى مرحلة تكشف الشئ فى مظاهره المتعددة وفى العلاقات اللا نهائية التى تربط كل بعد من أبعاد الحقيقة بجميع أبعاد التجارب الأخرى .

كان الأسلوب الفني الذى أتبعه التكعيبيون فى مرحلتهم الأولى أسلوبا تجريديا متأثرا بالتشكيلات الهندسية المجردة التى أدخلها سيزان وكان يسمى فى تلك المرحلة بالأسلوب التحليلي .

وظهر ذلك الأسلوب بوضوح فى أعمال براك وبيكاسو بين عام ١٩٠٧ وعام ١٩١٢ حيث نجد لوحاتهما تتكون من مساحات ومستويات هندسية لا تكتمل أى منها على حدة ولكنها تنتظم فى تشكيل يتداخل مع الخطوط التجريدية للموضوع المرسوم بحيث تصبح اللوحة تكوينات هندسية متداخلة فى منظور مسطح :

ثم تطور الأسلوب حتى وصل الى الاكتمال فى المرحلة التى تسمى بالأسلوب « التجميعى » الذى تميز الى جانب احتفاظه بالمنظور المسطح والتشكيلات الهندسية :

أولاً : بإعادة عنصر التصوير بحيث تمثل اللوحة شيئاً يمكن التعرف عليه حتى بعد اخضاعه للتحليل الهندسى .

ثانياً : بإدخال « الكولاج » أى خليط من عناصر وخامات من الطبيعة الى اللوحة مثل قصاصات الصحف والوف والقماش وورق الحائط .

ثالثاً : بخلق احساس لدى المشاهد بعدم اكتمال اللوحة بحيث تبدو وكأن خطوطها تمتد خارجها كما لو كانت بقعة من الواقع القى عليها الضوء مؤقتاً ولكنها تكون جزءاً لا ينفصل عن الواقع المحيط بها . أى أن الفنان التكعيبى كان يحاول أن يكسر الحاجز الوهمى بين عالم اللوحة

والعالم الخارجى الملامس له لأن معنى اللوحة ليس مطلقا
مثلا فى ذلك مثل كل جزء من جزئيات الواقع فى ظل
النظرية النسبية .

فالتكعيبية اذن - فى أحد تعريفاتها - هى محاولة فهم
العالم عن طريق تحليل كل جزء من التجربة الى مستوياته
المتعددة وتحليل العلاقات المتشابهة التى تربط كل مستوى
بجميع المستويات الأخرى لجميع الأشياء الأخرى الممكنة .
والتكعيبية أيضا هى مدرسة المنظور المركب المسطح
اللا نهائى الذى يحرر معطيات التجربة من الأبعاد الثلاثة
ويحللها الى مستويات تنصارع وتتعدل حسب علاقاتها
المتشابهة بحيث يتم الصراع الذى يمتد الى الواقع المباشر
للعمل الفنى - سواء كان حائطا خلف لوحة أو جمبور فى
مسرح أو أصوات الحياة العادية بالنسبة لقصيدة - ويكون
بمثابة الحركة الفنية الداخلية للعمل .

والتكعيبية أيضا هى النتاج الفنى الطبيعى لنظرية
النسبية التى تمثل التفسير العلمى للوحة التجربة
الانسانية فى القرن العشرين .

لقد وصف المفكر **تشارلز موريس** تلك اللوحة قائلا
اتسعت أبعاد التجربة الانسانية فى عصرنا هذا بحيث
أصبح لزاما على الانسان أن يرى نفسه ليس فقط من خلال

المنظور الحضارى - أى علاقته مع مجتمعه وخصارته
ومعتقداته - وإنما أيضا من خلال منظور الزمان والمكان -
أى علاقته مع الكون أجمع » .

ولقد امتد تيار الأفكار التى أدت الى ظهور الحركة
التكعيبية فى الرسم الى كل مجالات الابداع الفنى وأثر
فيها بصورة مباشرة وغير مباشرة - ففى مجال الشعر نجد
ت . س . اليوت يقول فى معرض الحديث عن موسيقى
الشعر :

« ان من وظائف النظم الأساسية فى عالم تحكمه
النسبية أن ينشئ صلات عن طريق التجاوب الموسيقى .
فموسيقى أية كلمة تكون دائما فى حالة « تقاطع » .
فهى تتقاطع مع موسيقى الكلمات التى تحيط بها ثم مع
موسيقى القصيدة ككل ثم مع معناها المباشر ثم مع جميع
المعانى التى توحى بها وأيضا مع كل المعانى التى استخدمت
فيها من قبل : سواء فى الفن أو الحياة » . وقد لمس كثير
من النقاد تأثير الحركة التكعيبية فى شعر اليوت وأزرا
إلا أنه خاصة فى استخدامهما للأدب والتاريخ والأسطورة
لتقديم مستويات متعددة ومتلازمة فى القصيدة للتجربة
الانسانية المعاصرة . وأيضا فى مزجهما بطريقة المونتاج
لأماكن وأزمنة مختلفة لاثراء المعنى عن طريق تقديم وجهات
نظر مختلفة ولكن متلازمة فى نفس اللحظة .

والواقع أن تكنيك المونتاج السينمائي الذي استخدم في الأدب كثيرا فيما بعد يعتبر نتيجة مباشرة لتأثير الأفكار التكعيبية على الفن السينمائي . فلقب اتجاهت السينما بعد خروجها من المرحلة التقليدية نحو التكعيبية خاصة في أعمال المخرج العظيم أيزنشتاين الذي قال :

« ان ما أرمى اليه دائما هو تشريح وتقطيع أى حادثة ما الى عدد من اللقطات المتناثرة ثم تجميع تلك اللقطات عن طريق المونتاج فى شكل جديد معقد يظهر كل لقطة فى شكل جديد تماما من خلال علاقاتها مع اللقطات الأخرى » .

لقد كان المونتاج هو التكنيك الذى حققت السينما من خلاله تكعيبية الحقيقة - أى تعدد أوجهها وتداخل علاقاتها ونسبية معناها المستمر .

أما فى مجال الرواية فيظهر تأثير المدرسة التكعيبية فى أعمال جيمس جويس - خاصة روايته الأخيرة « جنازة فينيغان » . بل اننا نجد جويس فى روايته الأولى « صورة الفنان كشاب » يحاول التخلص من المنظور التقليدى عن طريق استخدام تكنيك ثيار اللاوعى الذى تختلط فيه وتشابك جزئيات التجربة الانسانية دون التقيد بالزمن بمعناه الواقعى التقليدى - ولقد حاول روائيون عديدون قبل جويس استخدام المنظور التكعيبى المزدوج فى أعمالهم مثل الدوس هكسلى وفيليب توينبى .

ولكن أكثر روائى معاصر تأثر بالتكعيبية ووصف
بها كان أندريه جيد . فقد حاول جيد دائما فى جميع
أعماله أن يفحص التحولات المستمرة التى تطرأ على الحقائق
وأىضا على الخيالات وحاول أن يدرس تأثير انتفاء مبدأ
الاستمرارية ومبدأ اليقين بصورة متعمقة .

وحاولت أيضا القصاصة جرتروود ستاين أن تترجم
فى أسلوبها النثرى الفكرة التكعيبية المستقاة من فلسفة
وايت هيد والتى تقول بأن الاستمرارية ليست فى
حقيقتها سوى تكرار فى عملية تغيير مستمرة طول الوقت .
فوجد الكاتبة تكرار جملها بنفس الصورة تقريبا وتدخل
تغييرات طفيفة لا تكاد نلاحظها فى كل جملة فيتسع المعنى
ويتغير رغم التكرار الظاهرى الممل . وعلى سبيل المثال
نجدها تقول فى قصتها « الأنسة فير والأنسة سكين » :

« كان لهيلين فير منزل لطيف . كانت مسز فير
سيدة لطيفة . وكان مستر فير رجلا لطيفا - كان لهيلين
فير صوت لطيف . صوت يستحق أن تصقله . لم يقلقها
بذل الجهد . بذلت جهدا لتصقل صوتها . لم تجد الحياة
ممتعة فى المكان اللطيف الذى عاشت فيه دائما . ذهبت
الى مكان فيه أشخاص يحاولون صقل أشياء - أصوات
أو أشياء تحتاج الى صقل . هناك قابلت جورجينا سكين
التي كانت تصقل صوتها الذى اعتقد البعض أنه لطيف .
عاشت معا ، عاشتا معا وأحسنا بالمتعة . لم تكن

متعة عظيمة . ولكنها كانت متعة : كأننا مستمتعتين
وعملنا بانتظام على صقل صوتيهما - كأننا مستمتعتين -
كانت جورجينا سكين مستمتعة هناك وكانت تعمس
بانتظام . منتظمة في الاستمتاع . ولكنها كانت تستمتع
في الحدود اللازمة لانسان يريد أن يكون مستمتعا حقا .
كأننا الاثنان مستمتعتين حينئذ وهناك . . . وتعملان
حينئذ وهناك » .

والقارئ لهذا المقطع قد يجد في أسلوبه شيئا كبيرا
بلوحة تكعيبية كلوحة براك مثلا المسماة « الزجاج والمكان
والنوت الموسيقية » - التي تتكرر فيها الحدود المجردة
مكل من الموتيقات الثلاث مع تغير طفيف وكأن الأشكال
تتغير دوما وتتعدد مع التكرار وكأنها في حالة حركة
مستمرة بينما يخلق التكرار نوعا من الاحساس الخادع
بالاستمرارية والثبات - كما قد يرى في تجاهل ستاين
للزمان والمكان والشخصية : كما يظهر في استخدامها
« لحينئذ » و « هناك » ، وتجاهلها لأي صفات سوى
الأسماء المجردة التزاما بتكنيك التكعيبين .

أما في عالم المسرح فربما كانت مسرحية الكاتب
الاطالي لويجي بيراندلو المسماة « ست شخصيات تبحث
عن مؤلف » : كوميديا في طور التأليف هي أصدق ترجمة
مسرحية لفلسفة وأسلوب المدرسة التكعيبية . ففي هذه
المسرحية نجد بيراندلو يحاول أن يحطم التصور التقليدي

الفوتوغرافى للواقع ويعمل فيه فكره ليكشف لنا
مستوياته المتعددة وعلاقاته المتشابكة مستندا الى فلسفة
التكعييبين ومؤكدا لفكرة نسبية كل شىء وفكرة استحالة
المعنى المطلق لأى شىء وفكرة أن الاستمرارية إنما هي
وهم . وتتبلور تلك الفلسفة فى المسرحية دراميا بحيث
تظهر فى صورة مشكلة تعريف الشخصية فى ضوء
العلاقات المتعددة المتغيرة وفى ضوء التباين بين ظاهر
الأمر وباطنها .

بل إن القارئ لأعمال بيراندللو كلها يدرك أن
مشكلة تعريف الشخصية تمثل محورا أساسيا فى رؤيته
الدرامية - فنجد مثلا فى مسرحية « كل على طريقته »
(١٩٣٢) يقول على لسان أحد الشخصيات : « إن شخصية
أى إنسان تتكون من فكرته هو عن نفسه الى جانب فكرة
كل إنسان يعرفه عنه » .

وفى « ست شخصيات تبحث عن مؤلف » ينحو
بيراندللو بصورة مباشرة نحو التكعيبية . فهو أولا
يسمىها « مسرحية فى طور التأليف » - أى لم تكتمل
بعد . إذن فهى كأي عمل فنى تكعيبي تحوى عنصر امكانية
التغير المستمر الا نهائى وهى أيضا لا تدعى لنفسها المعنى
المطلق الذى أنكره التكعيبيون .

وثانيا فإننا نجد بيراندللو فى هذه المسرحية يفتت
الواقع المقيد على خيمنة المسرح الى مستويات متعددة

تتصارع وتتلاحم ويهدف إلى ربط تلك المستويات بالمتفرج بحيث يصبح هو نفسه أحد تلك المستويات التي لا تنفصل عن المسرحية . وينبغي هنا أن ننوه بأن مجرد إشراك المتفرج في العرض لا يعنى بالضرورة عملا فنيا تكعيبيا . فلقد شهد القرن العشرون محاولات عديدة لجعل المتفرج جزءا ايجابيا في العرض المسرحي وذلك لأغراض متعددة وكانت معظم تلك المحاولات تقليدا لهذا التنكيك التكعيبى - أى تنكيك تحطيم الحاجز الوهمى بين العمل الفنى وواقعه المباشر - دون أن تكون ترجمة لفلسفة المدرسة التكعيبية .

فقد استهدف الداديون مثلا استشارة غضب وسخط المتفرج كهدف فى حد ذاته . كذلك حاول الكاتب الألمانى بريخت فى مرحلة أخرى استشارة فكر المتفرج عن طريق ما أسماه بالمسرح الملحمى الذى ألغى فيه عنصر التعاطف مع الشخصيات المسرحية وركز على القضايا والأفكار وقسم فيه العرض إلى جزئيات كل منها متكامل فى ذاته ويدعو إلى المتعة والتفكير - ولكن مسرح بريخت رغم تركيزه على العقل ورغم تطلبه مشاركة المتفرج الايجابى لا يعتبر مسرحا تكعيبيا بحق . فهو لا يستند أساسا إلى فكرة النسبية - فالعقائد ثابتة سواء كانت سياسية أو دينية - ولقد حاول بريخت من منطلق عقائدى ولفترة محدودة أن يحدد الإطار الذى يشارك فيه المتفرج ايجابيا .

أما **بيراندللو** فلم يقدم أى معطيات ثابتة فكرية أو عقائدية وإنما كان يحاول أن يجذب المتفرج الى داخل لوحة تكعيبية باعتباره أحد مستويات الواقع بحيث أصبح المتفرج بالنسبة له وبالنسبة للمسرحية كقطعة الكولاج التى كثيرا ما استخدمها التكعيبيون فى لوحاتهم بفرض كسر الفواصل بين عالم الألوان والتشكيلات الهندسية وعالم الواقع الخارجى للوحة وبحيث أصبحت خشبة المسرح وكأنها أحد المستويات التى تتقاطع مع مستويين آخرين من مستويات الحقيقة وهما الفن الواقع

يقول **بيراندللو** فى مقدمة المسرحية أنه يهدف الى اشراك جميع العناصر الموجودة فى المسرح من شخصيات مرسومة وممثلين ومؤلف ومخرج ومدير مسرح ونقاد ومتفرجين (سواء من الخارج أو من المشتركين فى العرض المسرحى) بحيث يستنفذ كل امكانيات التنويع الممكنة على الصراع * والصراع هنا أو الصدام هو صدام بين الفن والواقع . . بين محاكاة الحياة على خشبة المسرح وأحداث الحياة خارجها .

والمسرحية يمكن اعتبارها دراسة فى تعدد مظاهر الشخصية الانسانية نخلص منها الى أن أى حدث فى الواقع إنما يتم على مستويات متعددة من التجربة بحيث يصبح معناه دائما نسبيا .

وكما أعمل الرسام التكعيبى فكره فى تحليل الأشياء
المرئية نجد بيراندللو هنا يعمل فكره فى تفسير الحدود
المعروفة للحبكة المسرحية التقليدية مستخدماً أسلوب
المنظور الجديد أو المنظور المركب . وهذا المنظور ينشأ من
الخلط بين بعض المشاهد المسرحية وبعض الأحداث الواقعية
بحيث تبدو المشاهد المسرحية وكأنها الواقع والأحداث
الواقعية وكأنها مجرد مشاهد تمثيلية ، فنحن نرى نى
بداية ذلك العمل الذى يصعب أن نسميه مسرحية ، نرى
مجموعة من الممثلين يقومون بأداء أدوار ممثلين فى فرقة
مسرحية أثناء بروفة مسرحية من مسرحيات بيراندللو
نفسه - وهكذا نجد أن تفتتت الواقع الى مستويات متغيرة
قد بدأ منذ البداية . وأثناء البروفة تدخل الى المسرح العارى
أسرة مكونة من ستة أشخاص أب وأم وأبنساء شرعيون
وأبناء غير شرعيين . وتطلب الأسرة من المخرج أن يسمح
لهم بتمثيل أو (تحقيق) حياتهم على المسرح فى صورة
درامية حيث أن مؤلفاً ما قدم (فكرهم) دون أن يكتبهم
فى نص . وهنا يجد المتفرج نفسه وقد تحللت أمامه فكرة
الممثل وفكرة الشخصية المسرحية الى العديد من المستويات
المتصارعة .

أما القصة التى تود الأسرة تمثيلها فهى قصة أسرة
تفككت نتيجة لخيانة الأم لزوجها ويعترض مدير الفرقة
ولكن الأسرة تشرع فى التمثيل رغم إرادته ويحاولون

تمثيل قصتهم الحزينة ولكنهم يقابلون صعوبات بالغة في محاولة شرح الحبكة التي يودون تحقيقها دراميا للممثلين المحترفين الذين يشاهدونهم ويعلقون عليهم . أى أن القصة الحقيقية تضطدم مع القصة كما يجب أن تكون دراميا من وجهة نظر الممثلين المحترفين . ويقول لهم الأب فى محاولة يائسة لفهامهم : « انما الدراما فينا نحن ونحن الدراما » .

وتصل جهود الشخصيات الست الى طريق مسدود فى النهاية حين تطلق احدى الشخصيات - وهى شخصية الابن التعس - الرصاص على نفسها فى نوبة يأس . وهنا يتدخل الممثلون المحترفون ليعلنوا أن هذه اللحظة هى الذروة الفنية لدراما الأسرة متجاهلين أنها لحظة انشجار حقيقى على مستوى آخر - وهنا يصبح الأب : « تظاهر ! انها الحقيقة يا سيدى . الحقيقة » - ولكن المخرج يكون عند هذا الحد قد وصل الى نقطة اللامبالاة التامة فيجيب : « تظاهر حقيقة .. ما أهمية ذلك ؟ لقد ضاع يوم كامل بسببكم . يوم كامل » .

وبالغة فى تأكيد تعدد مستويات الواقع وتصارعها وتأكيد استحالة تكامل أى معنى مطلق نجد نهايات قصص المسرحية تشبه الى حد كبير ما أسماه التكعيبيون بالتقاطع - أى تقاطع مستوى مع مستوى آخر دون سبب مفهوم . فنجد المخرج يتدخل فجأة لينهى البروفة فى المسرحية داخل المسرحية حتى يستجمع شتات فكره وتكون النتيجة

أن المسرحية الحقيقية أيضا تتوقف ومعها أيضا الدواما
التي تحاول الشخصيات إلهيت تمثيلها في أما نهاية الفصل
الثاني فتأتي نتيجة خطأ أحد عمال المسرح الحقيقي بحيث
تتوقف الأحداث على جميع المستويات اذ يسدل الستار
خطأ تاركا الأب والمخرج اللذين ينتميان الى مستويين
مختلفين وحدهما في مقدمة المسرح .

ويبدو تأثير **براندلو** بالمدرسة التكعيبية أيضا في
استخدامه للكولاج - أي ادخال عناصر غريبة على العمل
الفنى بغرض تأكيد تعدد المستويات ونجده يستخدم الكثير
من الكليشيهات المسرحية . فالمخرج على سبيل المثال
يستخدم الكثير من هذه الكليشيهات ويقدم وجهة نظر
المسرح التجارى فى تقديم الدراما ولهذا نجده يفشل فى
التوسط بين مجموعة الممثلين المحترفين وبين الشخصيات
الست التي تقودهم أقدامهم من الواقع الى عالم المسرح
التجارى .

ان هذه الشخصيات الست تنتمى الى الحياة
ولا تنتمى اليها فى نفس الوقت - انها مثل تلك الأشياء
التي كان **بيكاسو** « يفتالها » (فى تعبيره) حتى يتمكن
من تحقيق الكلية والشمول فى تصويرها . وظهورهم
المرتجل على خشبة المسرح الواقعية التي هى فى نفس
الوقت خشبة وهمية (فى المسرحية داخل المسرحية) انما
هو تعرية للواقع المسرحى والوهم المسرحى فى نفس

الوقت - وبمجرد دخولهم تبدأ مستويات الواقع على المسرح وخارجه في التحرك وتغير مواقعها .

يقول الأب محاولا شرح موقف الأسرة :

« ان الدراما في نهاية الأمر هي عودة الأم الى منزل ومعهما أسرتها التي ولدتها خارج المنزل وحاولت فرضها على الأسرة الأصلية . ان هذه العودة تنتهي بموت الابنة الصغيرة ومأساة الولد وهروب الابنة الكبرى . ان مصير تلك الأسرة الجديدة محتوم لأنها جسم غريب .. »

وهكذا ترى أنه بعد الكثير من المعاناة لم يتبقى سـرنا نحن الثلاثة : أنا والأم والابن .

ولكن الابن يلزم خلفية المسرح ويرفض المشاركة في تلك الدراما بدعوة أنها (مجرد أدب) . ويحتج الأب دون جدوى قائلا بأن هذه الدراما هي الحياة نفسها وقمة الانفعال بها . ولكن الابن يصر على عدم الاشتراك في ذلك التصوير المسرحي ، ليس بدعوى أنه ينتمي الى الحياة الواقعية - فهو في الواقع لا ينتمي اليها اذ نجده يقول لمدير الفرقة : « انما أنا مجرد شخصية لم يكتب لها التحقيق الدرامي بعد . اننى لا أرتاح لوجودى وسط تلك الفرقة المسرحية . أرجوك . دعنى وشئانى » . وهكذا نرى الابن : شكلا يجب أن نحاول استيعابه في التشكيل الدرامي - ربما رغم أنفه - مما يضيف بعدا جديدا وصعبا لذلك العرض المسرحي .

ان الهدف الذى يسعى اليه الأب من تمثيل حياته هو الوصول الى زاوية محددة يرى منها الأحداث حتى يتضح له معناها . وهو فى هذا انما يردد فكرة وايت هيد القائلة بأن تعريف أى شىء لائى منا انما هو الزاوية التى نراه منها . فالأب يقول : « انفسنا تكمن الدراما فى كل ذلك . . . فى ضميرى . . . فى ضمير كل منكم . اننا نتصور أن الضمير واحد فينا جميعا . . . ولكنه فى الحقيقة له أوجه متعددة - فلكل انسان ضمير مختلف - ضمائر متباينة . وهكذا يتولد الوهم بأن صورتنا واحدة عند الجميع . . . بأننا نمتلك شخصية متفردة تطبع كل أعمالنا بطابع واحد متفرد . ولكن هذا ليس حقيقيا . ندرك هذا عندما نبدأ فى عمل ما ثم نتوقف فجأة ونحس وكأننا قد تعلقنا فى الهواء على خطاف » . والأب هنا انما يعبر عن النظرة التكعيبية التى ترى الشىء دائما فى حالة تعلق - لا اكتمال وعندما يرى الأب الممثلين المحترفين يمثلون دوره مستخدمين وسائل وكليشيهات المسرح التقليدية التى يعتبرونها - ضرورة لبلورة معنى الحدث أى عندما ينتقل الواقع من مستوى الى آخر أو عندما تتغير وجهة النظر لنفس الشىء - يصيح : « لا أدري ماذا أقول . . . هذه كلماتى . . . ولكن وقعها زائف - لكان صوت الكلمات قد تغير تماما » .

ان بيراندللو يبدو وكأنه يدعونا طول الوقت لتأمل نسيج مسرحيته مثل الفنان التكعيبى الذى يدعونا الى فحص

الخامات المتنوعة التي تشكل نسيج لوحته . و تلك الدعوة في حد ذاتها تمثل تحدياً لهندف الدراما التقليدية وهو ايهام المتفرج . بأن ما يراه انمياً هو انعكاس للواقع في مرآة الفن . ان أكثر المشاهير اقتراباً من الطبيعية في هذه المسرحية هو ذلك المشهد في البروفة بين مدام يمس وابنة الأم . تتحدث مدام يمس مع الفتاة بصورة طبيعية هادئة وفورا يبدأ الممثلون في الاحتجاج ويوافق المخرج قائلاً : « التمثيل هو هدفنا هنا . نعم . . الطبيعة الى حد معين ولكن لا يجب تجاوز هذا الحد » . ان مدير الفرقة هنا لا يريد الواقع على خشبة المسرح وانما يطلب من ممثله خلق ايهام بسيط بأن ما يجري على خشبة المسرح هو الواقع . ولكن الأب يحتج على هذا الايهام قائلاً ان خلق مثل هذا الايهام بالواقع يحول الدراما الى مجرد لعبة مسلية ، ولكن الممثلين يجتجئون : « نحن ممثلون جادون - فنانون » . ولكن الأب يرد في ياس : « كم أود لو تركتم تلك اللعبة التي تسمونها بالفن والتي تعودتم على ممارستها هنا كفتانين . دعوني أسألكم مرة أخرى من أنتم ؟ » ويشور المخرج بالطبع فهو لا يمكن أن يسمح لمجرد شخصية درامية أن تلقى الشكوك حول حقيقة شخصيته ودوره : « لن أسمح لمجرد شخصية أن تأتي لتسألني من أنا ! » ولكن اجابة الأب توحي بأن الشخصيات الفنية قد تكون أكثر واقعية من الأشخاص الواقعيين فكل شخصية درامية لها حياتها المتفردة . . . ان الحقيقة يمكن

ان تكون مجرد مظهر « كما يقول الأب : لا ينبغي أن
تعتمد اعتماداً كبيراً على فكرتك عن حقيقتك كما تبدو لك
اليوم فحقيقتك اليوم يمكن أن تصبح كحقيقتك بالأمس ..
مجرد وهم من أوهام الغد »

وفى مسرحية أخرى هي مسرحية « كل على طريقته »
نجد بيراندلو يحلل مستويات الحقيقة ويفحصها من خلال
مناقشة فكرة الايهام الدرامي : فهو هنا يشرك المتفرجين
فى العرض مباشرة اذ يضع وسطهم الأشخاص الحقيقيين
الذين تصور المسرحية قصة حبهم . ويقوم هؤلاء الأشخاص
الحقيقيون بالتجمع فى ساحة المسرح بعد الفصل الأول
معبرين عن سخطهم لأن بيراندلو استمد مادة المسرحية
من حياتهم الخاصة ويهددون بالاعتداء على المؤلف وإيقاف
العرض المسرحى . وتبين الارشادات المسرحية التى كتبها
بيراندلو للمسرحية مدى اهتمامه بالتجريب فى محاولة
ايجاد مسرح متعدد الأبعاد :

« فى هذا المشهد الذى يدور فى ساحة المسرح
الخارجية أثناء خروج المتفرجين سوف ندرك أن ما قدم على
المسرح عن أنه واقع لم يكن سوى اختلاق فنى نتيجة لظهور
الشخصيتين الرئيسيتين فى المسرحية وسط الجمهور فجأة
فى ساحة المسرح الخارجيه فى الاستراحة وسوف ينتج عن
هذا أن المتفرجين المنهمكين فى مناقشة الواقع الوهمى
للمسرحية سوف يجدون أنفسهم فجأة على مستوى آخر من

مستويات الواقع ، أما في الاستراحة التالية بعد الفصل الثاني فسوف ينشب الصراع بين تلك المستويات الثلاثة للواقع : شخصيات المسرحية والأشخاص الذين تصور المسرحية حياتهم والمتفرجين . وسيتولد الصراع حين يهاجم أبطال القصة الحقيقيون الممثلين ويحاول المتفرجون التدخل بينهم .

لقد حاول بيراندللو في مسرحياته أن يحطم الدراما التقليدية متبعاً أسلوب التكعيبيين في تحطيم معطيات الحواس بهدف استكشاف أبعاد ومستويات الحقيقة وتقديمها في كليتها . أن هدف الفنان كما قال جلايتزس هو تصوير الواقع في حقيقته . وحقيقة الواقع في أي جزء من جزئياته هي تبلور دائم ومستمر من خلال علاقات متشابهة لا نهائية ومن خلال نسبيات لا تتحدد أبداً لتصل إلى المطلق . اننا لانستطيع أن نسدل الستار الختامي على أي مسرحية من مسرحيات بيراندللو إلا بطريق الصدفة أو الخطأ إذ أن العمل الفني كأي شيء آخر لا يكتمل أبداً وليست هناك حدود واضحة ومحدودة بين الفن والحياة . لقد أدرك الفنان التكعيبي استحالة فصل وتحديد كنه أي معطى من معطيات التجربة . لذا ركز جهده في تصوير نشأة وتبلور معطيات التجربة في رحلتها اللا نهائية نحو الحقيقة المطلقة .

جارى والباتافيزيقية

أو فلسفة العبث

كتب الفريد جارى (١٩٧٣ - ١٩٠٧) ثلاث مسرحيات فقط كلها تدور حول شخصية واحدة تدعى أوبو . ورغم ذلك فقد حقق شهرة عالمية إذ أن هذه المسرحيات الثلاث وكذلك أسلوب حياة جارى وأيضا فلسفته المتفرده قد أحدثت ثورة واسعة الأبعاد فى المسرح الغربى حتى أن أحد المؤرخين للمسرح الغربى المعاصر كتب يقول : « عندما نطق الممثل فرمين جهميه أول كلمة فى مسرحية جارى الأول الملك أوبو تغير مسار المسرح الغربى تماما . (أ . ب . هتشكيليف - (العبث) - ١٩٦٩) .

لقد كانت هذه المسرحية فى رأى هتشكيليف البداية الحقيقية لمدرسة العبث التى ازدهرت فى الخمسينيات . عرضت مسرحية الملك أوبو لأول مرة على المسرح الجديد (تياتر نوفو) فى ١٠ ديسمبر عام ١٨٩٦ . وتدور المسرحية حول فكرة الطمع فى السلطة واغتصابها وتذكرنا كثيرا فى هيكلها الأساسى بمسرحية شكسبير الخالدة ماكبث . وفى بداية المسرحية نرى زوجة أوبو تحثه على

قتل الملك ونستلاس واغتصاب عرشه . ونعلم من الحوار ان أوبو هذا - وهو رجل بدين فظ الملامح قذر الثياب - كان من قبل ملكا على اراجون وأصبح الآن قائدا في جيش ونستلاس ملك بولندا - وفي اليوم التالي يذبح أوبو كل الأسرة المالكة ولا يفلت من المذبحة سوى بوجرلاس الوريث الشرعي للعرش ووالدته . ويدير أوبو المملكة عن طريق القتل ونهب الأموال والممتلكات - بل اننا نشاهد في أحد مشاهد المسرحية طايورا طويلا من النبلاء ورجال القضاء والبنوك يهدمون بواسطة آلة « تفتيت العقول » . وعندما ينتهي أوبو من نهب أموال المملكة يشن الحرب على قيصر روسيا الذي كان قد أقسم أن ينتقم لمصرع قريبه ونستلاس وتتمخض الحرب عن هزيمة أوبو ويفر هو وزوجته الى فرنسا !

والحبكة هنا - كما نرى - لا تأتي بالجديد ولا تعكس الهجوم الضاري الذي تضمنته المسرحية على تقاليد الدراما السائدة حينذاك وعلى القيم البرجوازية التي كان المجتمع الفرنسي يعتنقها في ذلك الوقت . وهذا الهجوم الضاري يتضح بالدرجة الأولى في شكل المسرحية وتكنيك العرض المسرحي كما قدم ذلك المساء .

ويصف لنا روجر شاتوك في كتابه (سنوات
الوليمة » (١٩٥٨) هذا الغرض فيقول :

« قبل رفع الستار حملت الى مقدمة المسرح منضدة مغطاة بخيش بال . ثم ظهر جارى وكان بالغ الشحوب وقد زين وجهه مثل الساقطات ووقف فى مواجهة أضواء المسرح : أخذ جارى يتحدث الى الجمهور فى صوت ممل خال من التعبير بينما يرتشف بعصبية من كوب فى يده ، واستمر على هذا الحال لمدة عشر دقائق كاملة حتى بلغ الغيظ من المتفرجين مبلغا . . تحدث عن كل من شاركوا فى العرض وشكرهم وعن الأقنعة التى سوف يرتديها الممثلون وأعلن أن الفصول الثلاثة الأولى من المسرحية لن تتخللها استراحة . ثم ختم حديثه قائلا : على أية حال . . لدينا ديكور رائع . وكما أنه من الممكن أن نستخدم طلاقات الرصاص فى عام ١٠٠٠ لاليعاء بمنظر لمسرحية تجرى أحداثها فى الأبدية أو اللا زمان فائنا فضلنا ديكورا لمسرحيتنا به أبواب تكشف عن حقول من الجليد تحت سماء زرقاء وبه مدفأة بها ساعات حائط يتأرجح بندولها بشدة فتصبح الساعات أبوابا . وبه أيضا أشجار نخيل تنمو أسفل سرير وذلك حتى تتمكن الأفيال التى تطفئ أرفف المكتبة من التجوال والتنزه بينها أما عن الأوركسترا ، فقد استغفينا عنها واستعضنا عنها ببعض آلات الايقاع والبيانو وستاتيكم الموسيقى من خلفية المسرح « أوبوية » الطابع أما عن الحدث فما هو يوشك أن يبدأ ومسرحية بولندا أو فى معنى آخر لا مكان .

وبعد هذه المقدمة اختفى جارى ودخل الممثل فرمين جيمييه الى مقدمة المسرح وصاح فى المتفرجين بكلمة نابيه . ولم يكن أحد قد جرؤ من قبل على استخلام مثل هذه الألفاظ على المسرح ومن ثم فقد تار المتفرجون وعم الهرج والمرج والصفير والشتائم ! »

لقد استطاع جارى فى هذه المسرحية خلق نوع جديد من المسرح لا يقوم على مناقشة أو عرض الأفكار والقضايا الجادة وإنما يهدف أساسا الى تفرغ جميع الأفكار والقضايا من جديتها وإظهار عبثيتها عن طريق المعالجة المرححة الساخرة فى الحوار وأيضا عن طويق تغيير شكل العرض المسرحى تغييرا جذريا بحيث يصبح لوحة تبسم فى آن واحد بالعبثية والهزلية .

لقد كان جارى - باستثناء مسرحية « بيرجنت » - لا يسن يمقت المسرح الغربى المعاصر بكل تقاليده التى تحد من حرية الممثل وتجبره على الالتزام بالواقعية . و- حاول فى مسرحيته الأولى أن يجعل الممثل يستخلم ما أسماه بالإشارة أو الجملة المعبرة العالمية بدلا من الاعتماد على اللغة وفضل استخدام الأقنعة على المكياج المسرحى كما فضل استخدام اللوحات المكتوبة للدلالة على المكان بدلا من تغيير الديكور .

وفى محاولته لايجاد شكل جديد للعرض المسرحى صمم جارى ديكورا لمسرحيته استعان فيه بالفنان برنار

والفنان فيلار والرسام العالمى تولوز لوتريك . ويصف لنا
آرثر سيمونز فى كتابه « دراسات فى الفنون السبع »
هذا الديكور : « رسمت المناظر بالأسلوب الذى نعهده فى
رسوم الأطفال بحيث تختلط فيها المناظر الداخلية بالمناظر
الخارجية والمناطق الحارة والجليدية . بل وأيضا المعتدلة .
ففى خلفية المسرح كانت هناك أشجار تفاح مزهرة تحت
سماء زرقاء صافية وسطها نافذة . ومن خلال تلك المدفأة
كانت الشخصيات تدخل وتخرج . وفى يسار المسرح تجد
منظرا يصور سريرا بأسفله شجرة عالية بينما يهطل
الجليد . أما يمين المسرح فكان يصور أشجار نخيل باسقة .
أما بجوار الباب فكان هناك هيكل عظمى يتأرجح » .

كان هذا الديكور مضحكا وجديدا وبالغ الغرابة
حتى أن الشاعر الايرلندى و . ب . بيتش قال بعد
العرض متعجبا : « بعد مثل هذا العرض . . وبعد
مارمييه ونيرلين والآخرين لا يمكن لأحد أن يأتى بجديد .
حقا . . لن يأتى بعدنا سوى الاله الوحشى ! » .

أجل كانت رؤية جارى للعالم رؤية وحشية
لا يحكمها منطق أو عقل وحاول جارى أن يعبر عن هذه
الرؤية فى أسلوب حياته وفى مسرحياته فمتبع الأولى
بمسرحية ثانية (١٨٩٧ ، ١٨٩٨) تصور أيضا
حول شخصية أوبو . ولم يصور أوبو ملكا

هذه المرة بل جعله شخصا عاديا يمثل الشر بعينه ويسحق كل من يقف في طريقه . وتبع **أوبو** الثانية هذه بمسرحية أخرى هي **أوبو في الاغلال** وكانت تقليداً مباشراً هزلياً للكلاسيكية ليونانية **أورفيوس** مقيداً وفيها صور **أوبو** وقد قرر أن يصبح عبداً ليقطب القيم التقليدية التي ترتبط بفكرة السيد والعبد .

أما عن أسلوب حياته فقد عهد **جاري** إلى التفرغ في ملبسه وتصرفاته لدرجة الخلل وأطلق على نفسه لقب **الملك أوبو** ووصف مسكنه بـ **بلاط أوبو** وحال أن يتوحد في سلوكه مع هذه الشخصية الوهمية مستخدماً الخمر والمخدرات أدى إلى انهياره وموته في سن صغيرة **الباتا فيزيقية** أو **فلسفة الحلول الخيالية** - أو **فلسفة اللافلسفة** .

لم يكن **جاري** يؤمن بالفلسفات المتوارثة التي تفسر عالم ما وراء الطبيعة وكان يرى العالم ككم مجهول من الظواهر العارضة التي تفتقد إلى منطق لذلك ابتدع فلسفته الخاصة التي أسماها **الباتا فيزيقية** ساخراً بها من كل الفلسفات الميتافيزيقية .

وصف **جاري الباتا فيزيقية** بأنها : « العلم الذي يشرح منطقة ما بعد الميتا فيزيقية » . إنها علم الحلول المتصورة أو الخيالية . . . ومن خلالها تصل إلى مستوى

آخر من مستويات الوجود ونحقق وعينا لا يمكن تحقيقه
وبها فصل الى القوانين التي تحكم العوارض والاستثناءات
في الكون بحيث تكتشف العالم الذي يكمل عالمنا التقليدي
... أن القوانين التي تحكم العالم التقليدي ما هي
الا استثناءات متكررة أو حقائق عارضة ليست لها حتى
مييزة التفرد . . أننا في الواقع يمكن أن نعتبرها استثناءات
استثنائية »

لقد كان جاري يحاول عن طريق فلسفته هذه أن
يستكشف عوالم جديدة ومناطق وعى جديدة خارج
العوالم المنظورة والنظريات الميتافيزيقية التقليدية . وكان
في هذا متأثرا الى حد كبير بالرمزيين اذ لا يجب أن ننسى
أن جاري بدأ حياته شاعرا رمزيا تحت جناح المدرسة
الرمزية في الشعر تلك المدرسة التي بلغت أوج ازدهارها
ابان حياته .

ولكن ما يميز جاري عن الرمزيين هو افتقاده للايمان
بوجود عالم روحى وراء الظواهر الطبيعية تكتسب فيه
الظواهر العارضة معناها الكلى وحقيقتها الخالدة وكان
في هذا أقرب الى كتاب التبعث منه الى الرمزيين .

احياء الباتا فيزيقية بعد الحرب العالمية الثانية :

اجتمع نفر من المعجبين بالفريد جاري برئاسة
د . ي ل . ساندو بعد الحرب العالمية الثانية وأسسوا

ما أسيموه بكلية الباتا فيزيقية التي أصبحت فيما بعد أكثر الحركات الفكرية في العالم الغربي اغراقا في الغرابة وبعدا عن المؤلف . . وجعلوا لها تنظيما معقدا وأرسوا لها قواعد ولوائح مخرقة في العيشية بحيث أصبحت أشبه بنكته تؤخذ مأخذ الجده . وكان من بين الأعضاء المؤسسين القصاص ويهو كوينو والشاعر جاك بريفير والرسام جان دويوفيه والفنان بوريس ورينيه كليرو الكاتب المسرحي المعروف يوجين يونسكو .

واعترف هؤلاء المؤسسون بأن علم الباتا فيزيقية علم يصعب تعريفه . . بل ان دوجر شاتوك وكان من أعضائها البارزين قال : « من التناقض أن نحاول تعريف الباتافيزيقية من خلال أي شيء سوى الباتافيزيقية نفسها . الباتافيزيقية لا تعرف الا بنفسها » . ومضى شاتوك ليشبه ادراك كنه الباتافيزيقية بالنيرفانا في الفلسفة البوذية - أي لحظة التكشف الصوفي التي لا تعرف الا عن طريق ذكر كل ما هي ليست عليه !

لقد كانت الباتافيزيقية هي أقصى رد ضد العلوم الطبيعية أو الفيزيائية ونوع الوعي بالحقيقة الذي خلقتة تلك العلوم . لقد كان جاري يعتقد بأن الحياة في عالم يسير حسب قوانين ثابتة معلومة ويحكمه قانون السببية من شأنه أن يشكل عبثا ثقيلا على خيال وجدان الفنان الحساس وكان يؤمن بأن دكتاتورية العلوم الطبيعية أقصى

من الدكتاتورية السياسية لأنها تخلق نوعاً من الاحباط
الانسانى ولأنها دكتاتورية عفوية لا تملك منطقياً أى حق
فى الوجود . ان افتراضات العلوم الطبيعية عن العالم إنما
هى نتائج التجارب العلمية . فهى اذن افتراضات مؤقتة
تحكمها درجة التقدم العلمى .

لذلك دعت الباتافيزيقية الى افتراض أن كل ظاهرة
طبيعية تمثل قانوناً قائماً بذاته دون أى تعميم - أى أن
الباتا فيزيقية هى : « علم الخاص » أو علم القوانين
التي تحكم الاستثناء لا القاعدة « دورية افرجرين -
العدد - ١٣ » تعريف الباتا فيزيقية « لقد قال ولكن
بعضها يتكرر بصورة أكثر من بعضها الآخر » ولكن
الباتافيزيقية تتخطى العلوم الفيزيقية والميتافيزيقية
هذا التكرار لا يعنى أنها ظواهر ثابتة وليست عارضة .
لقد وقعت العلوم الطبيعية فى خطأ جسيم عندما اعتبرت
هذا التكرار دليلاً على ثبات الظواهر واقامت عليه
تعميمات وقوانين عامة وعلمية ، ان منطقة الوعى
الباتا فيزيقية تتخطى العلوم الفيزيقية والميتافيزيقية
وفيهما تمثل كل ظاهرة وحادثة قانوناً قائماً بذاته . وهذا
يعنى أنه لا توجد قوانين جماعية ثابتة طبيعية أو أخلاقية
أو جمالية - هناك فقط قوانين فردية تحكم الظواهر
الفردية .

لقد كانت الباثافيزيقية تمثيل مرحلة قصوى من
مراحل الفوضى الفلسفية - ولكنها بالرغم من ذلك لم تكن
فوضى الفلسفية - ولكنها بالرغم من ذلك لم تكن فوضى
تسعى الى التدمير بل فوضى تدعو الى المرح والتسامح
لكل فرد الحق في سلوكه الخاص لأن كل فرد ظاهرة
منفردة لا تخضع لقانون عام . وتحت لواء الباثافيزيقية
كما شرحها دعائها بعد الحرب العالمية الثانية - تتساوى
كل الأشياء وفي نطاق الأبدية أو اللازم من يتساوى العلم
والجهل والجد والهزل والمنطق والعيب حين تستفي
السببية الحقيقية من كل شيء .

ورغم تساوى الأشياء فمن الأفضل للفنان أن
يتجاهل المنطق . . . » انك عندما تقص قصة مفهومة
فانك تلقى عبثا على العقل المتلقى وتفسد الذاكرة . ولكنك
عندما تقص قصة لا تخضع لقواعد المنطق المألوفة فانك
تعطى العقل والذاكرة فرصة للتفكير الخلاق .

الفريد جارى - المسرح الفرنسى منذ تحرير فرنسا -
تأليف م بيجبيدر - (١٩٥٩)

والباتافيزيقية ترفض فكرة البحث عن الحقيقة إذ
أن الحقيقة ما هي الا فكرة عامة أو مجرد تعميم وتفضل
عليها ما أسماه جارى « مرحلة عيب واستكشاف ومغامرة
في خضم الأبدية الذى تحيائية » . وهى فلسفة ترى بأنه
إذا كانت هناك ثمة حقيقة يمكن الوصول اليها فالطريق

الوحيد لها هو من خلال المتناقضات وهي فلسفة ترفض كل القيم المتوارثة ولكنها لا تدعو للتثورة ولا تدعو أيضا للاستسلام وهي فلسفة لا تنادى بقيم أخلاقية محددة لكنها أيضا لا تدعو للانحلال وهي لا تهدف الى اصلاح سياسى من أى نوع ولكنها أيضا لا تحبذ الحفاظ على النظم السياسية السائدة وهي قبل كل شئ فلسفة لا تعد نابعيها بالسعادة ولكنها لا تعلمهم أيضا بالشقاء .

ان الباتا فيزيقية تجسد من خلال عبثيتها المطلقة - أى انتقاء أى ايمان أو عقيدة أو قيمة منها - تجسد فلسفة العبث أو عبثية الوجود :

« ليس للباتافيزيقية أية علاقة بالفكاهة بمعناها التقليدى أو بالجنون كما يعرّفه علم النفس » ان الحياة لا معنى لها ، ومن المضحك أن نأخذها مأخذ الجسد ولا يجب أن نأخذ مأخذ الجسد سوى كل ما هو فكاهى ولا معقول » (دورية افرجرين - ١٣٠٥ - تعريف الباتافيزيقية) .

تأثير الباتافيزيقية على يونسكو ومسرح العبث :

لقد كان للباتافيزيقية تأثير كبير على ما يعرف بمسرح العبث : فالقارىء لأعمال يونسكو وبيكيت واداموف وغيرهم يدرك أن كل مسرحياتهم رغم تباينها

تستند الى فكرة أساسية وهي فكرة اللاجدوى وأيضا
فكرة الحلول الخيالية . ففي معظم هذه المسرحيات نجد
الشخصيات تحاول أن تخرج من موقف لا منطق ولا تبرير
له عن طريق حل خيالي لا يبرره منطق . ففي الكراسي
هناك رسالة هامة يجب أن تصل أشخاصا غير موجودين
عن طريق خطيب أبكم وفي مسرحية في انتظار جودو
هناك شخصان ينتظران ثالثا يمثل لهما نوعا ما من
الحلول يظل طوال المسرحية مجهولا - بل ان المشكلة
الأساسية أيضا يكتنفها الغموض . وبالطبع - لا يصل
الشخص الموعود بل يصل بوزو بالكرباج :

وربما كان يونسكو باعتباره عضوا من أعضاء الكلية
البياتافيزيكية المؤسسين أكثر كاتب يتضح في مسرحه
تأثير الفريد جاري والبياتافيزيكية على مسرح البحث .

عندما ظهرت مسرحية يونسكو الأولى الفنية
الصلحاء أسرع رواد السريالية بالاحتفاء بها وأعلن فيليب
سوتو واندرية بريغون وبنجامين بيريه أن السريالية قد
قدر لها أخيرا أن تنتصر في المسرح وأن يونسكو هو أفضل
نمرة أدبية للحركة السريالية .

والمدارس المسرح يونسكو لا يمكن أن ينكر وجود
علامح من السريالية في أعماله . لقد رفعت السريالية من
شأن الأحلام والعقل الباطن التي يمكن أن تكتشف فيها

الإنسان بمعناه الكامل ويونسكو يستخدم الأحلام بكثرة في مسرحه وهو أيضا يتبع أسلوب المسرح السريالي كما ظهر في الأعمال مسرحيات روحية فيتراك وانتونين أرتورو وريببيون ديسانى (أنظر فصل السريالية - ص - ٤٠ - ٢٤١ - ذلك الأسلوب الذى يحافظ على التفاصيل الواقعية حتى الترافه منها بدقة شديدة مع ادخال عناصر لآتمت الى الواقع بصلة وتنتمى أساسا الى عالم الكوابيس !

ورغم ذلك فقد أنكر يونسكو صراحة انتماءه للحركة السريالية أو تأثيره بها ! اذ قال : « لم يحدث أننى انتميت فى أى وقت الى هذه المجموعة ولا انضممت الى السرياليين الجدد » وهذا لا ينفى أن أفكارهم أثارت اهتمامى » .
(دوريه افرجرين - ١٦٨٦ - ١٩٥٩/١٢/٢٤)

لقد بدأ يونسكو نشاطه الأدبى ببعض القصائد ذات النبرة السريالية الواضحة وكان فى هذا متأثرا بـ هيترايك وفرانسيس جام . ولكنه كان دائما يؤكد بأن تأثير السريالية عليه كان ينحصر فى أنها كانت مجرد قوة حررتة من التقاليد الأدبية الموروثة وأنه بعد ذلك سلك طريقا مختلفا . لقد كان اعترض الرئيس على السريالية يتخلص فى أنها كحركة فكرية قصرت جهودها على « فتح الأبواب أمام طوفان اللا وعى » طوفان الحب والأحلام » دون أى محاولة لضبط وتنظيم المادة التى نتجت عن هذا

أعمال فنية تتميز « بالوضوح » (يونسكو - اكتشاف المسرح)

لقد بهر السرياليون بفكرة الهروب الى عالم الحقيقة الكاملة الكامنة في اللاوعى بحيث أعمتهم عن الخطر الثانى منذ الأبد في الموقف أو الوضع الانسانى . ويصور السرياليون أن استكشاف اللاوعى بصورة تلقائية كاملة هو طريق الخلاص وكان هذا فى رأى يونسكو خطا كبيرا فالفنان لابد وأن يحقق توازنا دقيقا بين التلقائية وبين ما أسماه بالوضوح الفنى حتى يتحقق لتجربته الفنية الاكتمال المؤثر . ولا يجب أن يغرق الفنان فى عالم الروى والأحلام التلقائية بل ينظم هذه الأحلام والروى فى شكل فنى واضح منظم يعبر عن رؤية الفنان الشاملة للموقف الانسانى - حتى لو كان موقفا عبثيا هزليا .

يقول يونسكو « انى أومن بأن الفنان لابد وأن يمتلك خليطا من التلقائية واللواعى اللاواعية وقادرة على الوصول الى رؤية واضحة لا تخاف أى شىء . يكشف عنه اللاوعى .. »

فليس من حق الفنان لطوفان اللاوعى بالانطلاق التلقائى ولكن بعد ذلك يأتى دور الفحص والتنظيم والفهم والاختيار لتحقيق العمل الفنى الناجح « . » اكتشاف المسرح ()

لم تكن السريالية اذن عنصرا أساسيا في ميراث
يونسكو الأدبي باعترافه . . لقد رفض فكريا نبراتها
التفاوتية السهلة ورفض فنيا تلقائيتها الهوجاء . وإذا
كان يونسكو قد أنكر انتماءه للسرياليين فقد أعلن أنه
يفتخر ويتشرف بانتمائه للبئاتافيزيقيين . بل أنه نشر
عددًا غير قليل من أعماله للمرة الأولى في كراسيات
ودرسيات الكلية البئاتافيزيكية .

لم يأنر يونسكو قانيرا مباشرا يتخذ صورة التقليد
بالفريد جارى . لقد استوعب يونسكو أفكار جارى
وفلسفة العيشية وروح الكوميديا التي اعتقد جارى
أنها الوسيلة الوحيدة لتناول الحياة في عيشتها المتناهية
- لقد رفض يونسكو فلسفة الحلول السهلة التي آمن بها
السرياليون ورفض روح التفاؤل السهل التي تغلغلت في
هذا التيار - ذلك التفاؤل الذي كان يستند الى
الايمان بأن الحقيقة السكاملة وهي صنو الخلاص تكمن
في استكشاف الفنان لحياته الداخلية اللاواعية والتصافي
في تلقائية ونبد العالم العقلاني التقليدي . ان أعمال
يونسكو تعكس بوضوح ميله لفلسفة « ما بعد
اللاوعى وما بعد اللاوعى الميتافيزيقية » - أى فلسفة
الحلول الخيالية أو اللا حلول . لقد كان يونسكو يعتقد
مثل جارى بعيشية، محاولة البحث عن الحقيقة وغالبا

ما كانت مثل تلك المحاولة تؤدي في مسرحيات مثل
مسرحية القاتل - الى طريق مسدود وهو الموت . ففي
هذه المسرحية يحاول بيرانجيه أن يكتشف حقيقة تلك
المدينة الفاضلة التي وصلت الى جميع الحلول لجميع
المشاكل حتى مشكلة المطر ، والتي لم تبق فيها سوى
مشكلة واحدة هي الموت . وينتهي به البحث الى طريق
يعترضه كائن لا يقبل من بيرانجيه أية تبريرات فلسفية
أو أخلاقية أو قانونية أو اجتماعية أو عقلانية لعدم
قتله .

وينتهي الأمر بمقتل بيرانجيه ويظل لغز الموت يخيم
على المدينة الفاضلة !

لقد انتفع يونسكو بالكثير من عناصر السريالية ولكن
الأرضية الفلسفية لأعماله كانت تدين بالفضل لـ **الشرية**
جاري والباتافيزيقيين .

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

رقم الايداع بدار الكتب ١٩٩٤/٥٣٨٨

ISBN — 977 — 01 — 3985 — 8

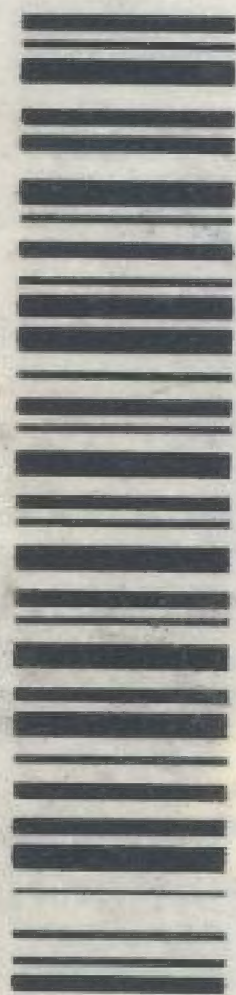
مكتبات الأمانة



بسعر رمزي عشرة قروش
بمناسبة

مهرجان القراءة للجميع ١٩٩٤

Bibliotheca Alexandrina



0422248



الهيئة المصرية العامة للكتاب